

108



**MUSICA**

1. JANUAR. 1



# Zwei neue Orchesterwerke

## GÜNTER BIALAS

„Sinfonia piccola“. Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Streicher. BA 3575. Aufführungsmaterial leihweise. Aufführungsdauer: 15 Minuten.

Uraufführung anlässlich der Wiedereröffnung des Folkwang-Museums Essen durch das Folkwang-Kammerorchester unter Heinz Dressel.

Bialas bietet dem Hörer in der sauber durchgearbeiteten sinfonischen Form seines Werkes ein überaus reizvolles Spiel fesselnder Instrumentationswirkungen, wenn er Streicher- und Bläserfarben geschmackvoll mischt oder kontrastiert. Das thematische Material ordnet sich in leicht verständlichen rhythmischen Bildungen.

*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*

Eine gemäßigte Sprache spricht die Sinfonia piccola für Flöte, Oboe, Klarinette und Streicher von Günter Bialas, die bei aller harmonischen Freiheit tonale Bindungen bewahrt. Die originellen Ecksätze gruppieren sich um eine besinnliche, bemerkenswert terzenselige Romanze und ein apartes Menuett.

*Ruhr-Nachrichten*

Die Sinfonia piccola von Günter Bialas ist bei aller harmonischer Ausweitung tonal gebunden. Die originalen Ecksätze umrahmen ein überraschend terzenfreudiges, leicht melancholisches Andantino (Romanze) und ein drollig höfisches Menuett.

*Neue Ruhr-Zeitung*

### Weitere neue Orchesterwerke von Günter Bialas:

Invokationen für Orchester  
Romanzero für Orchester  
Quodlibet für Orchester  
Konzert für Violine und Orchester  
Konzert für Violoncello und Orchester  
Lieder und Balladen nach Gedichten  
von Garcia Lorca für Sopran und Orchester

## RUDOLF KELTERBORN

„Canto appassionato“ für großes Orchester. Besetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Baß-tuba, Pauken, Schlagzeug, Harfe, Streicher. BA 3554. Aufführungsmaterial leihweise. Aufführungsdauer: 8 Minuten.

Uraufführung während der „Tage für Neue Musik 1960“ durch das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks unter Sixten Ehrling.

Der „Canto appassionato“ des Schweizer Rudolf Kelterborn fesselt durch kantable Linienzüge mit prägnanten rhythmischen Gliederungen, ein sicher gebautes, geschickt proportioniertes Werk.

*Basler Nachrichten*

Streicherlinien durchziehen im fortissimo, von Bläser-Akkorden durchbrochen, in deutlich erkennbaren Steigerungen das Stück bis zu einem machtvollen Höhepunkt, dem gleichsam ein klangliches Ausatmen folgt. Zweifellos ist die rhythmische Bewegung und die klangliche Steigerung sehr sauber und spürbar gekonnt durchgearbeitet.

*Darmstädter Tagblatt*

So leitet Rudolf Kelterborn seinen „Canto appassionato“ mit einem scharfen, langgezogenen, dramatischen Bläserakzent ein, einem Alarmzeichen, das spannend in die musikalische Substanz übergeht.

*Hamburger Abendblatt*

Kelterborn verrät in seinem „Canto appassionato“ für großes Orchester Griff für eingängige Klangraumeffekte.

*Deutsche Zeitung*

### Weitere neue Orchesterwerke von Rudolf Kelterborn:

Concertino für Orchester  
Kammersymphonie für Solo-Violine und kleines Orchester

**BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK**

# HAMBURGISCHE STAATSOPER

Rolf Liebermann

Woche des zeitgenössischen Musik-  
theaters 21. bis 28. Februar 1961

21. FEBRUAR 1961, 19.30 UHR

Deutsche Erstaufführung

**Benjamin Britten: Ein Sommernachtstraum**

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Bühnenbild: Helmut Jürgens

Kostüme: Jutta Sattler

22. FEBRUAR 1961, 19.30 UHR

**Igor Strawinsky: Oedipus Rex**

**Arthur Honegger: Antigone**

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

23. FEBRUAR 1961, 19.30 UHR

**Rolf Liebermann: Die Schule der Frauen**

Dirigent: Albert Bittner

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Alfred Siercke

24. FEBRUAR 1961, 19.30 UHR

**Alban Berg: Lulu**

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

25. FEBRUAR 1961, 19.30 UHR

**Hans Werner Henze: Der Prinz von Homburg**

Dirigent: Der Komponist

Regie: Helmut Käutner

Ausstattung: Alfred Siercke

26. FEBRUAR 1961, 19.30 UHR

**Benjamin Britten: Ein Sommernachtstraum**

27. FEBRUAR 1961, 19.30 UHR

**Alban Berg: Wozzeck**

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Helmut Jürgens

28. FEBRUAR 1961, 19.30 UHR

**Karl-Birger Blomdahl: Anjara**

Dirigent: Sixten Ehrling a. G.

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE  
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

15. Jahrgang / Heft 1 / Januar 1961

## INHALT

*Theodor W. Adorno: Musik und Tradition* 1

*Marguerite Falk: Musik am Hofe des Sonnen-  
königs* . . . . . 10

*Kurt Honolka: Traduttore — Traditore* . . . 13

MUSICA-BERICHT . . . . . 20

*Probleme neuer Musik: Hamburg* S. 20;

*Oper: Köln* S. 21; *Kassel* S. 22; *Mün-*

*chen* S. 24; *Kiel* S. 25; *Essen* S. 25; *Kre-*

*feld* S. 27; *Magdeburg* S. 27; *Regensburg*

*S. 28; Konzert: Berlin* S. 29; *Wien* S. 29;

*Darmstadt* S. 30; *Berlin* S. 31; *Braun-*

*schweig* S. 32; *Dresden* S. 32; *Essen* S. 33;

*Wittenberg* S. 33; *Musikstädte im Profil:*

*Berlin* S. 34; *Stuttgart* S. 35; *Blick auf das*

*Ausland: Bergamo* S. 36; *Rom* S. 36;

*Montreux* S. 37; *Basel* S. 37; *Buenos Aires*

*S. 38; Montevideo* S. 38.

MUSICA-UMSCHAU . . . . . 39

*Musikalischer Kalender: Januar* S. 39; *In*

*Memoriam: Wilhelm Furtwängler* S. 39;

*Clara Haskil* S. 40; *Blick in die Welt:*

*Bulgarische Volksmusik* S. 40; *Zur Zeit-*



*chronik*: Der Deutsche Musikrat S. 41; Europäische Festspiele 1961 S. 43; Ein universaler Chor S. 43; *Porträts*: Emil Gilels S. 44; *Wissenschaft und Forschung*: Philipp Heinrich Erlebach S. 45; *Miszellen*: Ein irreführendes Bach-Buch S. 45; *Stimme des Lesers*: Problematik der Musikwettbewerbe? S. 46; *Unsere Glosse*: Musik als Störenfried S. 47; *Vom Musikalienmarkt*: „Diletto musicale“ S. 47; Eine humorvolle Kantate S. 48; Musik für Gitarre S. 48; *Das neue Buch*: Neue und neueste Musik S. 49; Zur Gregorianik S. 49; Takt- und Tempoprobleme S. 49; Später Nachruhm S. 50; Ulenbergs Liedpsalter S. 50; Ein Amerikaner über sich selbst S. 51; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 51.

MUSICA-NACHRICHT . . . . . 53

## MUSICA-BILDER

*Titelbild*: Ossip Zadkine: Der Cellospieler  
Foto: Fischer

*Tafeln*: 1: Kapelle in Versailles n. S. 10; 2: Die Handschrift von Marc-Antoine Charpentier v. S. 11.

*Abbildungen im Text*: Zilligs „Opfer“ in Kassel S. 22 u. 23; Martinüs „Mirandolina“ in Essen S. 26; Roettgers „Heiratsantrag“ in Magdeburg S. 28; Wagners „Walküre“ in Regensburg S. 29; Igor Strawinsky dirigiert in Venedig S. 31; Clara Haskil S. 40; Emil Gilels S. 44.

## BAUSTEINE

für Musikerziehung und Musikpflege

Neuerscheinung:

EBERHARD WERDIN

## Verzierte Volksliedsätze

für drei gemischte Stimmen mit Instrumenten

WERKREIHE B 137

Sing- und Spielpartitur DM 2.-  
(ab 5 Exemplaren je DM 1.50)

Auf der Grundlage barocker Verzierungskunst gibt der Herausgeber vielfältige Anregungen zur Ausschmückung von Volksliedmelodien. Die Sätze, für die drei gemischte Stimmen und eine verzierte Instrumentalstimme vorgesehen ist, können in verschiedenster Weise musiziert werden und sollen helfen, eine freie, improvisatorische Musizierpraxis zu fördern. Dadurch soll die vielfach übliche, einförmige Strophenwiederholung von Volksliedern vermieden werden.

**B. Schott's Söhne · Mainz**

Bence Szabolcsi

## Bausteine zu einer Geschichte der Melodie

316 Seiten mit vielen Notenbeispielen, Gln.  
DM 16.50

Der bekannte ungarische Musikforscher erschließt den Entwicklungsweg der Melodie, in deren Wandlungen sich die Menschheitsgeschichte spiegelt.

Die Urgebilde sind aus Tonfall und Signalsprache entstanden. Auf höherer Stufe treten die Pentatonie und die sich allmählich entfaltenden Melodien der siebenstufigen Tonleiter auf. Nun erblühen die volkstümlichen Dur-Melodien des Abendlandes, bald auch die klassische Chordiatonie des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance; es folgen die neuartigen, bewegten Melodietypen des Barocks und die aus der Verknüpfung des Belcanto und neuer Volksliedelemente entstehende Rokokomusik. Im 19. Jahrhundert erfährt die Melodie von Osteuropa her eine Erneuerung, sie wird immer aufgelöster und geht schließlich in den großen Stilumwälzungen des 20. Jahrhunderts auf.

Ergänzend folgen Ausführungen über das Verhältnis der Sprache zur Melodie, über die kulturhistorische Bedeutung des Pentatonischen Tonsystems, die verschiedenen Stilarten der musikalischen Ornamentik, das Variationsprinzip und über die Musikgeographie, den Einfluß, den Landschaft und Milieu auf den musikalischen Stil ausüben.

200 Notenbeispiele beleuchten und ergänzen die einzelnen Abschnitte und gewähren ein Bild von den epochalen Veränderungen des musikalischen Denkens.

**Bärenreiter=Verlag Kassel**  
**Corvina=Verlag Budapest**

## musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

✱

4. Jahrgang / Heft 1 / 1961

Hans-Peter Reinecke: Neue Stereo-Anlagen  
im Bausteinssystem . . . . . 1

KRITISCHE BETRACHTUNGEN . . . . . 5

Drei deutsche Spieloper . . . . . 5

Die farbige Welt der Schallplatte . . . . . 10

Sinfonien S. 10; Kammermusik S. 13; Orchester-  
musik S. 14; Oper S. 15; Zeitge-  
nössisches S. 17; Folklore S. 18; Schöne  
Stimmen S. 18

RUND UM DIE SCHALLPLATTE . . . . . 19

Erna Berger S. 19; Die Brücke S. 19;  
Werkübersichten S. 20; Erstmäßig: Schütz-  
Werke-Verzeichnis S. 20; Streiflichter S.  
21; Documenta Musicae S. 21; Jazz und  
Lyrik S. 21; Wort und Stimme S. 21; Bü-  
cher, die uns interessieren S. 22; Sprachen-  
schule S. 22; Willy Burkhard auf Schall-  
platten S. 22; Die Taschenpartitur zur  
Schallplatte S. 22; Aus der Eterna-Pro-  
duktion S. 22; Neu bei Amadeo S. 23;  
Edison-Preis S. 23; Gesamtaufnahmen S.  
23; Sprache und Musik S. 23; Monteverdi-  
Renaissance S. 23; Ein Dokument S. 23;  
Stereo-Novitäten S. 23; „Idomeneo“ auf  
Platten? S. 23; Am Rande bemerkt S. 23;  
Blick in Zeitschriften S. 24.

### BILDER

Telefunken Stereo-Anlage 5021 S. 2;  
Philips-HiFi-Anlage S. 3; Albert Lortzing  
S. 6; Programmzettel der Uraufführung  
von „Zar und Zimmermann“ S. 7; Platten-  
taschen S. 8, 9, 12, 15, 17; Gottlob Frick  
bei der Aufnahme von Wagners „Hollän-  
der“ S. 15; Erna Berger S. 19; Vergnü-  
liches S. 24.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit  
der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusam-  
men mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich  
in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle  
Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten  
an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“,  
Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel.  
2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurück-  
gesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York  
BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musik-  
handel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis  
für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder  
mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und  
der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zu-  
züglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis  
für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Be-  
zugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag,  
Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee  
29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.



# INSTRUKTIVE WERKE

FRANZISKA CHALUPNY

Die ersten Streich- und Fingerübungen (Violine) . . . . . —,75

MARCO FRANK

Violaetüden

Heft 1 . . . . . 2,50

Heft 2 . . . . . 2,50

Heft 3 . . . . . 3,40

Praktische Violaschule . . . . . 7,—

CHR. MARCKHL

Bogenübungen für kleine Leute . . . . . —,60

THEODOR MÜLLER

Lehr- und Studienwerk für Violine. Ein Beitrag zur neuzeitlichen Violintechnik:

Band I Tonleiter- und Akkordstudien . . . . . 7,—

Band II Doppelgrifftonleitern, Gleichskalen und Ganztonleitern . . . . . 6,—

Band III Mehrstimmige Studien für Violine, drei- und vierstimmige Akkordik . . . . . 7,—

Band IV Flageolettstudien, Pizzikato- und Doppelgriff-Tremolo-Studien . . . . . 5,50

R. SCHOLLUM

Fangt an zum Musizieren.

Klavierstücke für den Anfangsunterricht . . . . . 6,50

K. M. SCHWAMBERGER

Tonleiter-Dreiklänge für Violoncello . . . . . 5,50

Etüden für Violoncello, Heft 1 u. 2 . . . . . je 5,—

KARL SCHEIT

Lehr- und Spielbuch für Gitarre . . . . . 7,50

KARL STUMPF

Neue Schule für Viola d'amore.

Mit Beispielen moderner technischer Möglichkeiten den zeitgenössischen Komponisten zum Gebrauch . . . . . 25,—

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG  
WIEN / MÜNCHEN

1961

„Musik und Tradition“, das ist der Titel eines grundlegenden Aufsatzes von Theodor W. Adorno, mit dem wir nachstehend den neuen Jahrgang unserer Zeitschrift eröffnen. Das Thema wurde gewiß nicht mit Unbedacht an eine solche Stelle gerückt, denn es scheint in der Tat so, als ob sich hier ein Zentralproblem einer musikalischen Haltung abzeichnet. Wir hoffen, daß diese geschliffene Darstellung Adornos nicht nur Leser findet, sondern auch Menschen, die gewillt sind, sich mit den dort vorgetragenen Thesen auseinanderzusetzen. Wir rufen daher zu einer Diskussion auf, die in ernsthafter, sachlicher Form zu den einzelnen Fragen Stellung nimmt. Wir sind der Meinung, daß der Aufsatz eine Fülle von Gedanken enthält, die es wert sind, in ihrer Voraussetzung, ihrer Erscheinung und ihrer Auswirkung erörtert zu werden. Wir würden es begrüßen, wenn gerade dieses für unser Musikleben so charakteristische Thema zu einer lebhaften Gedankenäußerung führen würde. MUSICA wird gern Zuschriften veröffentlichen, die zur Klärung des aktuellen Problems beitragen.

THEODOR W. ADORNO

## MUSIK UND TRADITION

Der Hegelsche Satz, die Eule der Minerva beginne am Abend ihren Flug, bewährt in der Geschichte des Geistes sich daran, daß der Gedanke sich auf Begriffe zu konzentrieren pflegt, wenn sie, wie man so sagt, problematisch geworden sind; wenn ihnen nicht mehr angemessen ist, was sie bezeichnen, und wenn sie zum Verschwinden verurteilt scheinen. Die Besinnung, die ihrer dann sich bemächtigt, sucht sie mit halbem Herzen und doppeltem Eifer zu erretten. Kaum je war vermutlich soviel vom Menschen und seinem Sein die Rede wie heute, in einer Welt, in der die Menschen weniger stets sich selbst bestimmen, alles eher als der Mittelpunkt der Existenz sind, zu dem die philosophische Ideologie sie erhöht, sondern zu fungibeln Anhängseln an die Maschinerie herabgesetzt werden. Die Spekulationen über die Zeit, die heute blühen, spiegeln zurück, daß Erfahrung als zeitliche Kontinuität, im Gefolge der automatisierten Arbeitsprozesse, den Menschen zunehmend verlorengeht; tröstend, auch täuschend werden diese an die Zeit erinnert, die sie vergessen haben. Darum mögen Überlegungen über den Begriff der Tradition in einem spezifischen Material, dem der Musik, angebracht sein, an dem ihre Krise sich greifen läßt, obwohl diese so wenig wie irgendeine andere der Epoche auf eine Sondersphäre sich beschränkt. Wurde seit Menschengedenken, sobald eine neue musikalische Formsprache sich durchsetzte, über Traditionsverlust gezetert, so ist es heute damit ernst geworden. Die Entwicklungskurve zeigt einen Knick, qualitativ anders als frühere geschichtliche Knotenstellen wie das Aufkommen des Generalbasses, die technologische Romantik von Berlioz, der Wagnersche Entwurf eines Kunstwerks der Zukunft. Nicht bloß das Material der Musik ändert sich, sondern wahrhaft ihre Sprache; Kategorien, die fast nun vierhundert Jahre, von Monteverdi bis Schönberg, unangefochten waren, wie die des musikalischen Sinnes als eines vom Zusammenhang Gestifteten, sind in sich erschüttert.



Man braucht kein großer Prophet zu sein, um vorauszusehen, daß die bis jetzt erst desultorische Denunziation der qualitativ Neuen Musik als traditionslos sich zu einem konzentrischen Angriff steigern wird, sobald einmal die Ungezählten, die hinter den jüngsten Entwicklungen notwendig zurückbleiben, einsehen, was sich zuträgt. Zumindest in Österreich, wo die musikalische Kultur seit geraumer Zeit von der Berufung auf Tradition durchwachsen ist und wo seit Mahler und Hugo Wolf schon die bedeutendsten Leistungen als Bruch verdächtig waren, ist die Besinnung auf jenen Begriff und seinen Wahrheitsgehalt fällig. Die Neue Musik selbst, die in ihren integersten und begabtesten lebenden Repräsentanten charakterisiert ist durch das Gefühl der Verpflichtung, zum Äußersten zu gehen, hat selbst das nachdrücklichste Interesse daran. Wollte sie, wie noch die vorige, revolutionäre Komponistengeneration, sich verteidigen durch ungebrochene Berufung auf eine Tradition, die sie einzig noch als gebrochene ererbte, so schämte sie sich ihres eigenen Geistes. Die Bestätigung, alles sei gar nicht so schlimm, eskamotierte genau das ihr Wesentliche. Kein Zufall, daß die Neuerungen eigentlich moderner Komponisten wie Boulez und Stockhausen, gesättigt mit europäischer Tradition, zumindest in Nervenpunkten sich berühren mit amerikanischen, die von vornherein zum Traditionszusammenhang querstehen und ihm schwerlich mehr sich konfrontieren lassen, wie die von John Cage.

Wie radikal der Bruch zwischen Musik und Tradition weit über Harmonik, Melodiebildung, Form und Klang, über im üblichen Sinne historische Kategorien hinaus gedieh, mag an einem Modell gezeigt werden: dem Verhältnis des Gehörs zur Komposition; des aufnehmenden, schließlich aber auch des kompositorischen selber. Bis zu einer Schwelle, die freilich schwer zu datieren ist, hat man Musik als Mitvollzug, von Ton zu Ton, von Motiv zu Motiv, von Stimme zu Stimme, von Harmonie zu Harmonie gehört. Eben das hieß musikalisch sein; die Schumannsche Definition eines musikalischen Menschen als eines solchen, der, wenn er ein Stück auf dem Klavier abspielt und nicht umblättern kann, doch ungefähr so improvisiert, wie es weitergeht, beschreibt drastisch jene Verhaltensweise des Ohrs. Sie verlief in den Kanälen einer vorgegebenen Musiksprache, eines begrenzten und festen Vokabulars. Je rigoroser die melodischen und harmonischen Spielmarken ausgeschieden wurden, desto schwerer ließ auf jene Weise sich antizipieren, was folgt. Schon bei der nun mehr als fünfzig Jahre alten „Erwartung“ von Schönberg war es kaum mehr möglich. Aber auch dort, ebenso wie bei Berg und Webern, galt noch die Norm des Mithörens von Ereignis zu Ereignis als Auffassung einer Notwendigkeit; einer unmittelbar einsichtigen musikalischen Logik. Schönbergs Formel vom Triebleben der Klänge; die Forderung, dorthin zu komponieren, wohin das einzelne will, spielt darauf an. Dem entsprach ebenso der Produktionsprozeß, die genaue und kritisch abtastende Imagination der Musik, die man schrieb, wie das Verständnis des Hörers, der solcher Notwendigkeit in jedem Augenblick spontan sich zu versichern hatte. Oft freilich gewann ein dinghaft Objektives, etwa die Gesetzmäßigkeit polyphoner Kombinatorik, vor jener adäquaten Vorstellung den Vorrang. Dann hatte das Gehör eher den Beziehungen der Stimmen sich anzupassen, als daß es sie von sich aus hervorgebracht hätte: die überlieferte Art des Mithörens von musikalischem Sinn wurde unterhöhlt. Schließlich erfolgte, wenn nicht alles trügt, ein qualitativer Umschlag. Zwar erweist er für den Rückblickenden sich als längst vorbereitet. Neu aber ist, daß nun überhaupt nicht mehr geduldet wird, mit früheren Hörgewohnheiten, auch den in der Schönberg-Schule geschärfte, dem musikalisch Geschehenden gerecht zu werden. Man kann nicht mehr so mithören wie bisher, nicht mehr in unmittelbarer Evidenz die Folge und den Zusammenklang von Tönen als mehr oder minder strikt notwendig erfahren. Ja, man kann sich, auch als Komponist, nicht bloß als Partitur Lesender, kaum mehr alles zu Hörende genau vorstellen. Metier, handwerkliche Verfügung wird statt



dessen mehr und mehr zu einer Kontrolle des Unvorstellbaren, zur Kenntnis und Bestimmung von Grenzen und Gesetzmäßigkeiten, innerhalb deren musikalische Ereignisse deutlich und artikuliert sich darstellen müssen, ohne daß der Imagination diese Ereignisse selbst ganz präsent wären. Wissen muß man: das wird klingen, wird seine Funktion erfüllen, wird Gleichgewicht oder Kontrast oder was immer bilden, auch wenn jenes „Das“ dem inneren Ohr zunächst gar nicht eindeutig ist. Verständnis solcher Musik ist nicht mehr ein Mitlaufen im zeitlichen Gang simultan mit harmonischer Tiefenperspektive, sondern eher etwas wie ein Blick aufs Ganze, vergleichbar dem Betrachten eines Bildes, ohne daß die unmittelbare Wahrnehmung mit der Logik der Sache gesättigt wäre. Unter den Aspekten des geplanten Zufalls in der Neuen Musik ist dieser kaum der geringfügigste. Man läßt die musikalischen Felder auf sich wirken, überblickt sie, sieht sie auch zusammen, aber es entfällt die Ausschließlichkeit des Hörideals aller Musik der neueren Zeit, das Komponieren im Hören. Damit wird nicht weniger überflügelt als der Begriff des Musikalischen selbst, so sehr auch dessen Qualitäten Bedingungen für jene Veränderungen bleiben. Die Konvergenz von Malerei und Musik heute ist kein bloßes Stilphänomen, erschöpft sich auch nicht in Analogien wie der zwischen den Farbflecken des Tachismus und den nach Zufallsgesetzen organisierten Tontrauben, sondern entspringt in jener Verhaltensweise. Sie ist unter traditionellen Begriffen nicht mehr zu subsumieren und fordert damit Besinnung über musikalische Tradition und ihren Stand unabweisbar heraus.

Ihr Begriff bezieht sich auf das geschichtliche Erbe in der Komplexion von Musik. Aber das Verhältnis zu diesem Erbe unterliegt selber der Geschichte. Wie gesellschaftlich, nach dem Aufweis von Max Weber und seiner Schule, die bürgerliche Phase wesentlich charakterisiert wird durch Rationalität, die feudale aber durch eine am naturwüchsigen Verhältnis der Generationen gebildete Tradition, so verhält es sich auch musikalisch: Musik insgesamt kann nicht getrennt werden vom jeweiligen Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte. Dagegen hilft nicht die bloße Behauptung der Unabhängigkeit der Musik als eines rein Geistigen von der realen Gesellschaft, wie wenn es um beliebig beziehbare ästhetisch-weltanschauliche Standpunkte ginge. Vielmehr ist der Kernbegriff, der die neuere Musikgeschichte in Bewegung brachte, der der Rationalität, unmittelbar eins mit dem der gesellschaftlichen Beherrschung außer- und innermenschlicher Natur. Darum reproduziert die scheinbar geschlossene Geschichte der Musik in sich selber Strukturen und Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Bewegung. Wer in Beethoven nicht die bürgerliche Emanzipation und die Anstrengung zur Synthesis des individuierten Zustands vernimmt; nicht in Mendelssohn die entsagende Reprivatisierung des zuvor siegreichen allgemeinen bürgerlichen Subjekts; nicht in Wagner die Gewalt des Imperialismus und das Katastrophengefühl einer Klasse, die nichts anderes mehr vor sich sieht als das endliche Verhängnis der Expansion — wer all das nicht spürt, erkennt nicht nur als hartgesottener Spezialist die Wirklichkeit, in die große Musik verflochten ist und auf die sie reagiert, sondern auch ihre eigene Implikation; macht sich taub gegen ihren Sinn und bringt sie auf jenes Spiel tönend bewegter Formen herunter, als welches eine Ästhetik sie beschlagnahmte, der es bereits vor ihrem eigenen Wahrheitsgehalt bangte. Vermittelt aber ist die Musik zur Gesellschaft durch die technischen Prozesse, in denen fortschreitende Rationalität konkret wird. Stets wieder empfängt die Kunst von gesellschaftlichen Produktivkräften ihre Impulse, die nicht geradeswegs ihre eigenen sind und doch mit diesen konvergieren.

Jene Rationalität, mit der und zu der die Neue Musik sich entfaltet hat, ist an sich schon der Tradition entgegengesetzt. Man mag das an der Notation erkennen. Die Neumenschrift als eine nachahmende, gestisch-mimetische war Erinnerungsstütze für Tradiertes. Sie genügte



nur dort, wo die Musiken durch unmittelbare Überlieferung vertraut waren. Wohl schon die Guidonische Reform, sicherlich das Mensuralsystem, machte dem ein Ende, indem an Stelle einer Art musikalischer Bilderschrift das rationale Zeichen, die Signifikation sich setzte. Damit wurde die Musik tendenziell so sehr zurechtgeschnitten und fixiert, daß allmählich die Freiheit in der Auslegung der Notentexte zusammenschrumpfte, die der Ort aller Tradition ist. Bei der Neuen Musik wurde durch äußerste Genauigkeit der Bezeichnung jene Freiheit virtuell kassiert: gegenüber einem Text, der genau angibt, wie er dargestellt werden soll, verliert die Berufung auf Tradition ihr Recht. Und was für die Ausführung gilt, gilt für die Sache selbst, das Komponierte. Neue Musik mit dem Kriterium ihrer unmittelbaren Traditionsverbundenheit konfrontieren, heißt das Gesetz verkennen, dem sie untersteht.

Unter solchen Bedingungen ist musikalische Tradition weithin zur Ideologie verkommen. In der musikalischen Praxis hat Gustav Mahler das unmittelbar gewahrt: „Tradition ist Schlampererei“. Sie anrufen heißt nur noch, mit Rücksicht auf die Autorität von Gewesenem fesseln, was anders ist. Mit Tradition verhält es sich ähnlich wie nach dem Diktum Voltaires mit dem Ruf der Mädchen: wird einmal darüber geredet, so ist er schon hin. Reflexion auf das Traditionale, die es aus Willen festhalten oder wiederherstellen möchte, ist selber vom Schlag jener Rationalität, welche die Tradition auflöst. Wer Tradition predigt, advoziert Irrationales aus rationaler Erwägung, Autorität aus Freiheit, Bindung aus Autonomie. Darum ist jeglicher musikalische Traditionalismus heute zu eben jener Romantik verurteilt, gegen die er wettet. Um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts Kanzenen, Toccaten und Ricercaten schreiben bekundet, angesichts des Verlusts der geschichtsphilosophischen Voraussetzungen solcher Formen, einer relativ geschlossenen Gesellschaft, ohnmächtigere Sehnsucht als je eine Note von Schumann oder Chopin, die, mit Hegel zu reden, „ihre Zeit im Gedanken erfaßt“ haben.

Daß Tradition nicht sich beschwören läßt, entspricht Freuds großartiger Einsicht, daß sie Wiederkehr eines Vergessenen sei. Dazu kommt es nicht unterm Blickstrahl willkürlicher Erinnerung; geborgen wäre sie einzig im unwillkürlichen Gedächtnis. Wohl läßt das traditionale Moment so wenig an Musik sich tilgen wie das mimetische überhaupt, das in Konstruktion nicht sich erschöpft. Aber Tradition dauert bloß als aufgehobene, in dem arg ausgeleierte Doppelsinn, den Hegel dem Wort verliehen hat. Wenn in der ersten der Bagatellen op. 9 von Webern, einer noch nach fünfundvierzig Jahren avancierten Komposition, die Hauptstimme in kürzesten Motiven von einem Instrument ins andere springt: wenn als Konzentrat einer Durchführung wenige Noten ausbrechen und dann das Stück abklingt, so ist in solcher Auskonstruktion der verborgenen Essenz des klassischen Streichquartetts mehr von diesem gerettet als in der klassischen Symphonie Prokofiews oder irgendeiner anderen Bemühung von Mustern. Tradition heute ist definiert als unabdingbare Verpflichtung zum Durchformen, Durchartikulieren, und diese Verpflichtung duldet nichts traditional Vorgegebenes. Wer ihr sich entzieht, flieht vor dem, was in der Geschichte offen blieb und was diese von ihm verlangt. Das wenige Takte währende Stück von Webern kennt kein erstes und zweites Thema, keine Vermittlungsfelder, keine Reprise. Dennoch ist es Sonate. Nicht anders kann Tradition heute sich bewähren.

Ist sie eins mit Autorität, so wäre auf sie die Unterscheidung persönlicher und sachlicher Autorität anzuwenden. Schlecht ist Tradition, sobald sie sich auf die Macht des nun einmal Bestehenden gründet. Als geistiges Deckbild bloßer Herrschaft verkommt sie unweigerlich zu jener Schlampererei. Dienen, Unterordnung unter eine Autorität, die nicht vorm Bewußtsein sich legitimiert, nicht übereinstimmt mit den objektiven Interessen derer, über die sie ausgeübt wird, ist kein Positives, sondern das Gegenteil des Ethos, dessen Namen die Parierenden mißbrauchen. Die Kritik an einer Liberalität, welche die Freiheit der Menschen nicht



zu erfüllen vermag, wird zum Hohn auf sich selbst, wenn sie die Freiheit verleumdet und durch eine Hierarchie ersetzt, die von nichts anderem sich herleitet als der Verfügung über die Apparatur. An Musik ist es, jenen Verblendungszusammenhang nicht dadurch zu verstärken, daß sie ihn beflissen akzeptiert. Sie muß ihm durch ihre eigene Gestalt widerstehen. Will sie dabei ohne Lüge auf sachgerechte Tradition anstatt auf irrationale sich stützen, so muß sie die einmal erreichte Differenziertheit, die einmal erlangten technischen Errungenschaften, den geschichtlich sich entfaltenden Wahrheitsgehalt bewahren, anstatt ihn zu ignorieren und die Bequemlichkeit, das Unterschlupfen, das die Anforderung an Produktion und Rezeption lockert, auch noch als höheres Prinzip pharisäisch sich gutzuschreiben. Produktives Gedächtnis treibt weiter. Was sich für gesichert hält, indem es vorm vermeintlichen Experiment sich hütet, ist bedroht wie ein törichter Geizhals, der, um nur ja sein Geld nicht zu verlieren, es in mündelsicheren Papieren anlegt, die bei der nächsten Inflation am ehesten entwertet werden. Todverfallen ist die Geborgenheit; Chance zu überleben hat einzig das Ungeschirmte, Offene.

In einem Moment sieht heute jeder Komponist legitim der Tradition sich gegenüber, mag er avanciert sein oder restaurativ. Denn es liegt jenseits seines Willens. Das ist das Material, dessen er sich bedient. Komponiert wird nicht mit Tönen, sondern mit Tonrelationen, und jedes Intervall, jeder Akkord, jede Farbe ist gesättigt mit dem, worin sie vormalig standen und wofür sie standen. Der Tradition gewachsen ist, wer die Forderungen begreift, die aus der geschichtlichen Qualifikation alles musikalischen Materials aufsteigen. Die aber aufs treueste ihrem Material nachhoren, sind die gleichen, die des Traditionsverlusts geziehen werden. Ihre Zuflucht hat Tradition im spezifischen Bereich und in der Geschichte der kompositorischen Avantgarde selber. Angeben läßt sich, wie die Fragestellung Weberns an einzelne Werke und an weiterreichende Potentiale Schönbergs anknüpft; wie sie andererseits Unstimmigkeiten aufzulösen sucht, die im Verhältnis zwischen dem Schönbergschen Material und der kompositorischen Verfahrensweise sich meldeten. Angeben läßt sich auch, wie die jüngsten Entwicklungen die Webernsche totale Durchorganisation nicht nur des Reihematerials, sondern aller Gestaltungsprinzipien aufnahmen; und vermutlich wäre bereits zu zeigen, wie die Entwicklungstendenzen innerhalb der gegenwärtigen Produktion, vor allem die Einführung des Zufallsprinzips, in jener totalen Determiniertheit und damit in jenem Traditionellen entsprungen sind, das sie negieren. Wie sehr gerade das Fortgeschrittenste der Schutzhülle von Tradition bedarf, erfährt der Reproduzierende. Gerät ein Musiker, und sei er des besten Willens und von großer Intelligenz, an Webern, ohne daß er in der Vorstellungswelt seiner Musik groß geworden wäre, so dürfte er meist Unfug anstellen. Sich an die Noten und Bezeichnungen halten und dann spielen, ohne daß man, ganz einfach gesagt, weiß, wie das geht, führt unweigerlich zu Verzerrungen. Gebilde wie die Weberns lassen nicht ohne Zögern sich anfassen; ihre Aura verlangt den behutsamsten Umgang, eine Art Umständlichkeit, die der direkte Blick auf die Notentexte nicht hergibt; man muß sich dreimal um sich selbst drehen, ehe man ihnen sich nähert. Allein schon wenn man ein Stück von Webern sachgerecht, frisch-fröhlich beginnt, wird es falsch. Tradition hat ihr Recht dort, wo Texte zu ihrer angemessenen Realisierung mehr verlangen als bloß die angemessene Realisierung der Texte. Manches veranlaßt die Spekulation, daß das rein mensurale Prinzip überholt ist, das nachahmende mimetische wiederum sich meldet, weil das Ideal der exakten Notierung einen Schwellenwert erreicht hat. So wäre vielleicht die Neigung zu einer neuen musikalischen Bilderschrift zu deuten.

Der heute gängigen Berufung auf Tradition jedoch liegt das Bedürfnis nach dem zugrunde, was selbst sich als Bindung deklariert; vergleichbar jener Not der evangelischen Kirche, die,



um ihre Lehre zu konkretisieren, Verhältnisse vermeintlicher menschlicher Unmittelbarkeit, etwa solche der einfachen Marktwirtschaft, durch ihre Sprache supponiert. Als unerträglich wird der ungebundene Zustand empfunden und aus kulturphilosophischem Raisonnement ihm Naivetät gegenübergestellt, die selbst dort fragwürdig wäre, wo sie etwa noch sich erhalten hat: das Provinzielle ist nicht „heil“. Die Theologie wird nicht von jenen gerettet, bei denen Nietzsche und Baudelaire noch nicht sich herumgesprochen haben. Zu bestreiten aber ist die Prämisse jenes Bedürfnisses selber: daß der gegenwärtige Zustand niedriger stünde als der vergangene, den der Traditionalismus meint. Unwahr ist, daß die Emanzipation der Musik, der Verlust der vielberufenen Bindungen, ein Unglück sei. Sie hat sich emanzipiert, weil jene Bindungen ihr ebenso äußerlich, objektiv unverbindlich wurden wie den Subjekten unerträglich, nachdem sie einmal an der Idee von Freiheit sich maßen. Sie haben die Qualität der gebundenen Musik als fragwürdig erkannt. Hat man angesichts des Verstummens so vieler traditioneller Musik und der Dürftigkeit so vieler wiederbelebter, allen Grund, daran zu zweifeln, daß die sinnerfüllten Zeiten es gewesen seien, so hat umgekehrt die Emanzipation einen Reichtum, eine Tiefe und Fülle gezeitigt, die nur Defaitismus und Rancune als Bürde verleugnet. Was der restaurativen Kulturkritik und ihren musikalischen Exponenten für heillos gilt, ist, indem es vom Leiden und der Negativität zeugt, dem Wahren näher als ein Geist, der das Hegelsche „Bewußtsein von Nöten“ gar nicht erst aufkommen läßt. Die Positivität, die sich in die Brust wirft, ist Schwäche. Index dessen ist die Langeweile, die von der meisten historisch wiederentdeckten Musik ausgeht; die Wahrnehmung des bloß Auswendigen, Ungefüllten, dem Subjekt unversöhnt Oktroyierten daran. Was die Musik durch den Prozeß ihrer Subjektivierung, der in keinem ihrer großen Produkte bloß Subjektivierung gewesen ist, von Bach an, gegenüber der älteren gewonnen hat, ist verbindlicher, als was ihr ritual die starre Regel vorschrieb. Besteht die Tradition von Musik nicht in Disziplin und Zuspruch, sondern in der emphatischen Idee von Wahrheit, dann genügte ihr auch unter diesem obersten Aspekt bloß solche noch, die nicht an Traditionelles sich anlehnt. Darum ist es ein grobes Mißverständnis, Zwölfton- und serielle Technik selber als Bindung, als „System“ zu begrüßen. Viel eher wollen diese Techniken einer Subjektivität zu Hilfe kommen, die des Potentials der eigenen Freiheit noch nicht ganz mächtig ist.

Die Fragwürdigkeit ästhetischer Bindungen heute hat ihren gesellschaftlichen Grund. Kein runder und in sich geschlossener Kosmos gibt objektiv solche Bindungen vor, keiner bestätigt sie derart, wie man es auf die Vergangenheit projiziert; darum werden sie subjektiv anbefohlen. Die Setzung von Heteronomie aus Autonomie widerspricht beidem gleichermaßen, zu schweigen davon, daß der heteronome Zustand als ein die Subjekte nicht solidarisch umfangender, sondern sie hemmender und unterdrückender am letzten zu wünschen wäre. Stilkopien parodieren bloß das Kopierte; zu Beginn bei Strawinsky buchstäblich, später unwissentlich, geheim und mit verbissenen Zähnen. Anachronistisch wie die Institutionen des gegenwärtigen Traditionalismus, die der Klang von Worten wie Abendmusik oder Kantorei enthüllt, ist auch die in solchem Namen betriebene Musik selber, Neubarock. Aus der Neugotik des neunzehnten Jahrhunderts, von der man so selbstzufrieden sich distanziert, sollte man fürs Eigene die Lehre ziehen.

Zu differenzieren ist, wie allemal wohl, zwischen Tradition und Traditionalismus. Tradition heute ist schlecht dort, wo man sie, gerade weil es an ihr gebricht, zur Gesinnung erhebt. Barbarisch wäre es, wollte man aus borniertem Fortschrittstolz wider jene Benediktiner eifern, welche die Gregorianik pflegen und einen ausgestorbenen Typus der Musikübung, dessen Qualitäten dem Fortschritt zum Opfer fielen, der liebenden Betrachtung aufbewahren. Was wohlfeile Modernität solcher Praxis als museal ankreiden könnte, die unverschleierte Tren-



nung vom gegenwärtigen Stand des musikalischen Bewußtseins, wird unschuldig dadurch, daß es sich selbst einbekennt. Kein Mönch wohl würde behaupten, es sei durch die einstimmigen Gesänge die Musik zu erneuern; keinen auch verlangte es danach. Das Ehrwürdige solcher Pflege ist ihre eigene selbstvergessene Unbekümmertheit um jede mögliche Wirkung. Wer aber über Jahrhunderte hinweg Musikübungen wie die angeblich barocke aufwärmt, sie mit Abfallprodukten der geschichtlichen Entwicklung seitdem herausputzt und damit einen Geist willkürlich andreht, der dem objektiv bestimmten Verfall der Tradition Einhalt gebiete, der betreibt im offenbaren Subjektivismus der Wiederherstellung eben das, was unvereinbar ist mit einer Tradition, die ihre Substantialität bloß daran hat, daß sie da ist und nicht veranstaltet.

Der musikalische Traditionalismus, der heute polemisch in die Breite wirkt, ist ein durch gemeinsame Gesinnung verkittetes Konglomerat von Musikgeschichte, Jugendbewegung und kollektivistischer Praxis. Man entzieht sich in pathischer Berührungsangst dem wie immer auch kritischen Kontakt mit der einzigen Tradition, die bis in die Kindheit der heute Lebenden noch hineinreicht und darum auch in ihre musikalischen Reaktionsweisen. Das ist die musikalische Welt der Eltern. Das neunzehnte Jahrhundert wird vom Traditionalismus jüngsten Schlages mit einem Tabu belegt, das nur mit den dürftigsten Rationalisierungen, wie der von der angeblich überwundenen Romantik, sich rechtfertigt. Der Kultus des Plusquamperfekts besitzt seine Massenbasis in der eifrigen Bereitschaft des Gefolges, dem autoritären Gestus auch in der Musik sich zu unterwerfen. Die Urteile über die Werke, denen jene Art Restauration angedeiht, sind unverbindlich. Mediokritäten vom sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert werden als Aussagen gesunder Gemeinschaft, als frei von den Überspitzungen des eitel Genialischen angepriesen. Im Bereich der Orgelkunst werden bedeutende Autoren wie Reger als maßlos expressiv abgefertigt. Gesehen wird nicht einmal, daß die chromatischen Valeurs, welche die Sprache des reifen Reger ausschließlich bilden, eben durch ihre Allgegenwart gar nicht ausdrucksvoll wirken, sondern zu bloßen Materialelementen neutralisiert sind. Was aktuell, oder wenigstens noch spontan verständlich ist, wird verketzert zugunsten eines fiktiven musikalischen Kosmos, der der Erfahrung überhaupt nicht mehr offen ist. Solche Gesinnung ist ein ärgerer Feind der Kontinuität als die verwegenen Neuerungen. Ihren Erfolg verdankt sie nicht, wie sie sich einbildet, der Echtheit, Eigentlichkeit, Geborgenheit dessen, was sie propagiert, sondern einzig dem, daß der Verzicht auf Individuation, die organisierte Ichschwäche den Menschen als Leistung eines Höheren eingeredet wird: man braucht nur musikalisch weniger zu sein, um sich mehr zu dünken.

Tradition überlebt statt dessen unmittelbar in ihrer eigenen Antithese; gegenwärtig ist sie, wo von ihr abgestoßen wird. Längst hat man in der Malerei die Linie von Picasso über Cézanne bis ins französische achtzehnte Jahrhundert zurückgezogen. Eine analoge verknüpft die Komponisten. Die Kräfte, mit denen sie das Gewesene durchbrechen, sind die substantielle Verkörperung von dessen eigener Gegenwart. Im Ungenügen am Überkommenen regt sich der Wille, die Versprechungen einzulösen, die es erhebt und nicht erfüllt, so wie der Sohn, der durch Identifikation mit dem Vater zum Ich wurde und in dieser Identifikation sein Gewissen ausbildete, es gegen ihn wendet, sobald er erkennt, daß die Welt der Väter die Normen verletzt, die sie verkündet. Ohne dies dialektische Moment bliebe Tradition nichtig. So im musikalischen Traditionalismus von heutzutage. Er zehrt von der Verwechslung zwischen dem Stil einer Musik — nach Riegls Ausdruck dem „Kunstwollen“ — und ihrer objektiven Qualität. Die Einsicht, daß kein Kunstwerk an einem ihm selbst Fremden und Äußerlichen gemessen, daß nichts geschichtslos verglichen und gewertet werden kann, ist verderbt zu dem

Glauben, Kunstwerke ließen auf ihren geschichts-philosophischen Standort sich nivellieren und nach der Sympathie für diesen oder der Antipathie gegen ihn sich bewerten. Primitiv wird so verfahren, daß die relative Geschlossenheit des Stils einer Epoche den Kunstwerken gutgeschrieben, ihr unentrinnbarer Verlust ihnen zum Bösen angerechnet wird, unbekümmert um die Wahrheit oder Unwahrheit jener Einheit selbst und um das spezifisch Komponierte. Aber die Stile und das Kunstwollen sind nicht einfach den Werken vorgeordnet, sondern umgekehrt auch ebenso von den einzelnen Werken produziert, die sie als allgemeine Begriffe unter sich befassen, und darum dem einzelnen Werk gegenüber nicht zu hypostasieren. Daß die Unterscheidung von Stil und Qualität in der Musik einstweilen schwieriger dünkt als in der bildenden Kunst, jedenfalls kaum ernsthaft in Angriff genommen ward, darf nicht dazu verführen, die Qualität unmittelbar im Stil zu suchen anstatt in der kompositorischen Fiber. Man weiß, daß Bach manche Themen des Wohltemperierten Klaviers Fugen von Johann Kaspar Fischer entlehnt hat. Vergleicht man die Arbeiten der beiden, die identisches Material verwenden, so wird man sicherlich nicht überhören dürfen, daß in den kurzen und bescheidenen Stücken des Älteren etwas anderes erstrebt ist als in den gänzlich durchgebildeten und entfalteten Kompositionen Bachs. Man wird aber zugleich auch die Überlegenheit der letzteren nicht aus der Welt historisieren dürfen. Nicht bloß ist ihr Formniveau soviel höher. Sondern die Triebkraft der Themen selbst, die Verpflichtungen, die sie eingehen, werden ganz anders honoriert als in den skizzenhafteren Fischerschen Stücken, die, indem sie den eigenen Anspruch nicht so ernst nehmen, an immanenter Logik, an Wahrheit hinter Bach zurückbleiben. Wie die Kritik der Tradition durch die Erfahrung von Differenzen der Qualität hindurch sich vollzieht; wie Bach tatsächlich über Fischer fortschreitet, so bedarf jede genuine Tradition solcher Kritik, wenn sie nicht dem Stilfetischismus erliegen will, dessen Starrheit unweigerlich mit schwächlichem historischem Relativismus sich verbindet. Dieser, die entschlossene Wertblindheit, ist das Stigma alles musikalischen Traditionalismus.

Seine Ideologie läuft darauf hinaus, vergangene Kunstwerke und vor allem Stile als autoritär, womöglich als ein Sein über die Vergänglichkeit dessen zu stellen, was Bild von Werden sei. Der statische Habitus der älteren Musik des Generalbaßzeitalters wird unterschoben für eine geschichtslos in sich ruhende, gewissermaßen platonische Ewigkeit des Gehalts, als ob eine Komposition nur auf der Stelle zu treten brauchte, um schon den Ideenhimmel aufleuchten zu lassen. Aber geschichtliches Bewußtsein, das in Vergangenes sich versenkt, müßte, wäre es nicht der Willkür stilistischer Leitbilder verschrieben, das genaue Gegenteil leisten. Es müßte, was als Gewesenes und Vergangenes erstarrt ist und wie ein in sich und im Ganzen Unbewegtes erscheint, selbst als Gewordenes erweisen. Ist einmal, wie es die historische Besinnung impliziert, Tradition nicht mehr unreflektiert verbindlich, sondern zum Gegenstand des Gedankens geworden, so wird eben dadurch ihre Autorität aufgelöst. Aus Mustern, die als unveränderlich sich gebärden, werden Produkte eines Prozesses, die, als selber entsprungene und fehlbare, auch vergehen. Damit aber verlieren sie ihren Modellcharakter. Nicht kann es die Aufgabe einer der Wahrheit verpflichteten musikalischen Historie sein, das Vergangene durch das fragwürdige Mittel der Einfühlung nahe zu bringen und mit dem Gegenwärtigen trüb zu vermischen. Vielmehr hat sie es gerade in seiner Distanz zu bestimmen. Wenn irgend etwas am Vergangenen beredt sein kann, dann nur durch die Distanz hindurch, nicht durch deren Verschleierung. Zieht man sie ein, so verfälscht man das Traditionale selbst. Aufs einmal Ferngerückte aber läßt nicht sich zurückgreifen, als wäre es fürs gegenwärtige Bewußtsein noch unmittelbar. Traditionalistische Gesinnung, die vergebens aus dem Geist des eigenen Zeitalters herausspringen möchte, tut dem Vergangenen das gleiche Unrecht an wie dem Gegenwärtigen.



Pädagogisches Bedürfnis erzeugt leicht eine falsche Vorstellung von der Tradition. Denn Pädagogik ist zunächst gehalten, auf schon Vorgegebenes sich zu beziehen. So wenig innerhalb von Lernverfahren produktiv Neues zu erwerben ist, so wenig taugt die fortgeschrittene autonome Produktion primär zum Lehrstück, obwohl ihr Ausschluß aus dem Unterricht kaum weniger schadet als dilettantische Anbiederung. Die Differenz zwischen dem Gewesenen und dem Gegenwärtigen, wie tief auch immer, ist nicht absolut; nur der kann Schönberg verstehen, der Bach versteht, nur der auch Bach, der Schönberg versteht. Aus dem gegenwärtigen Bewußtsein läßt sich nicht ausbrechen; es wirkt nach rückwärts und konstituiert auch die Erfahrung vom Vergangenen. Dessen Vorrang in der Pädagogik aber wird verhängnisvoll, sobald Pädagogik, verführt durchs Eigengewicht ihrer Apparatur, als Selbstzweck sich erkennt und für ermächtigt hält, eine eigene pädagogische Welt, gleich welchen Namens, aufzurichten. Die Gefahr der Pädagogisierung des Geistes, der Verwandlung der Lehre als eines Mittels in den Zweck, wie etwa das Sprachmonstrum „schulisch“ es anzeigt, ist allgemein und der engeren pädagogischen Diskussion vertraut. In der Musik wird sie wohl, unterm Druck kollektivistischer Ideologien, nicht scharf genug gesehen. Die Eignung traditioneller, gerade auch vorvergänger Werke, auf bescheidener Stufe das darstellende Vermögen zu bilden, verleitet dazu, solchen Lehrstücken und ihrer Ära die Würde des Dauernden zuzuschreiben. Dagegen hilft nichts anderes als immanent-musikalische Besinnung auf die Qualität. Ihr dürfte dann freilich das meiste aus dem Schatz des zu pädagogischem Behuf Ausgegrabenen erliegen. Wie kein Mensch komponieren lernen kann, der nicht über die herkömmlichen Mittel von Harmonik und Kontrapunktik verfügt; wie aber zugleich keines dieser Mittel so, wie es dem Lernenden in die Hand gelangt, in die Produktion eingehen darf, so verhält sich die pädagogisch taugliche Vergangenheit zur Gegenwart. Manche der avancierteren Komponisten, wie Béla Bartók sein Leben lang, haben sich stets geweigert zu unterrichten. Nicht undenkbar, daß Symptome akademischer Erstarrung bei manchen anderen, auch sehr bedeutenden, mitverschuldet sind durch den Zwang zum Lehren, der allzu leicht im frei komponierten Spuren des Paradigmas hinterläßt. Offenbar treten pädagogische und ästhetische Forderungen in anwachsenden Widerspruch.

Grundfalsch ist das zur Verteidigung des Traditionalismus gängige Argument: verständlich sei das Alte, unverständlich das Neue. Die Verständlichkeit des Alten bezieht sich lediglich auf das Koordinatensystem, die zur zweiten Natur erstarrte und eben damit in Wahrheit bereits entfremdete Tonalität. Wer sich mit dem Einschnappen gewohnter Erwartungszusammenhänge nicht begnügt und statt dessen mit den Ohren fragt, was am wesentlichen Gehalt von Musik ihm Identifikation ohne Bildungskrücken erlaubt, wird selbst bei Bach, der alle andere Produktion seiner Zeit gebietend unter sich läßt, die Schwierigkeiten größer finden als bei dem aufgelösesten der so lange als abseitig verfemten Stücke Anton von Weberns, in denen es mitten im Weltfernen ums Nächste der geschichtlichen Stunde geht. Der Historismus verleumdet sein eigenes Prinzip, die Gewalt der Geschichte. Deshalb wird er der Sache nirgends gerecht. Seine Treue ist Untreue etwa in der Insistenz auf den zu Bachs Zeiten üblichen Originalbesetzungen. Daß damals, wie das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge kraß demonstrieren, Besetzungen und Instrumentalfarben nicht ebenso eindeutig waren wie heute, bekundet einen zentralen Unterschied: Farbe fungierte nicht im gleichen Sinn als der integrale Bestandteil der Komposition, zu dem er seit dem neunzehnten Jahrhundert bis zur Klangfarbenmelodie und der Organisation von Farbskalen als Reihen geworden ist. Im Bachischen Originalklang klammert man sich an etwas, was in solcher Bündigkeit in seiner Musik gar nicht enthalten ist. Ein Zufälliges, vielfach Unzulängliches wie die Klangmittel des achtzehnten Jahrhunderts wird fälschlich zur Hauptsache erhoben. Wo Treue zur vergan-



genen Musik noch möglich ist, erheischt sie nicht die Konservierung der Hülle, in der jene Musik einmal hervortrat, sondern die Realisierung dessen, wozu sie geschichtlich sich entfaltete. Allein der beseelte Ton der Singstimme und der Geige, für die Bach geschrieben hat, genügen, das von Orgel und Cembalo abgezogene historistische Interpretationsideal zu widerlegen.

Das Traditionelle nicht weniger als das Neue begründet den Einspruch gegen den Traditionalismus. Die Würde des Vergangenen haftet an seiner Vergangenheit; zäumt man es als unmittelbar lebendig auf, so frevelt man, wo man Pietät zu üben wähnt. Niemand, in dem noch etwas von der Erfahrung geschichtlicher Kontinuität überwintert, wird getreue Kopien bombenzerstörter Gebäude wie die des Würzburger Hauses Zum Falken ohne das Gefühl des Peinlichen wahrnehmen. Unrecht widerfährt dem, was am Vergangenen geliebt wird, dem nicht Vertauschbaren, hier und jetzt und einmal Seienden. Seine erneuernde Wiederholung vollendet das Werk der Bomben, die es wenigstens im Gedächtnis unbeschädigt als Altes ließen. Etwas von diesem Schiefen, Antastenden wird auch bei musikalischen Wiederbelebungen verübt, zumal solchen aus dem fälschlich so genannten Barock. Die Verbindlichkeit, auf welche die Wiederbelebungen zielen, ist gegenwärtig der Erinnerung aus der Kindheit, in der man zum erstenmal das unausweichliche Ineinander einer Fuge vernahm. Solche Verbindlichkeit aber verwandelt sich in infantilen Schein, wenn sie einmal aufs Bedürfnis nach Gängelung zurechtgestutzt wird. Überall ist dafür mit technischen Unstimmigkeiten zu zahlen. Lauterkeit geht in den Gestus über. Das Erbe selbst verlangt, daß man es vor seiner Auferstehung behüte.

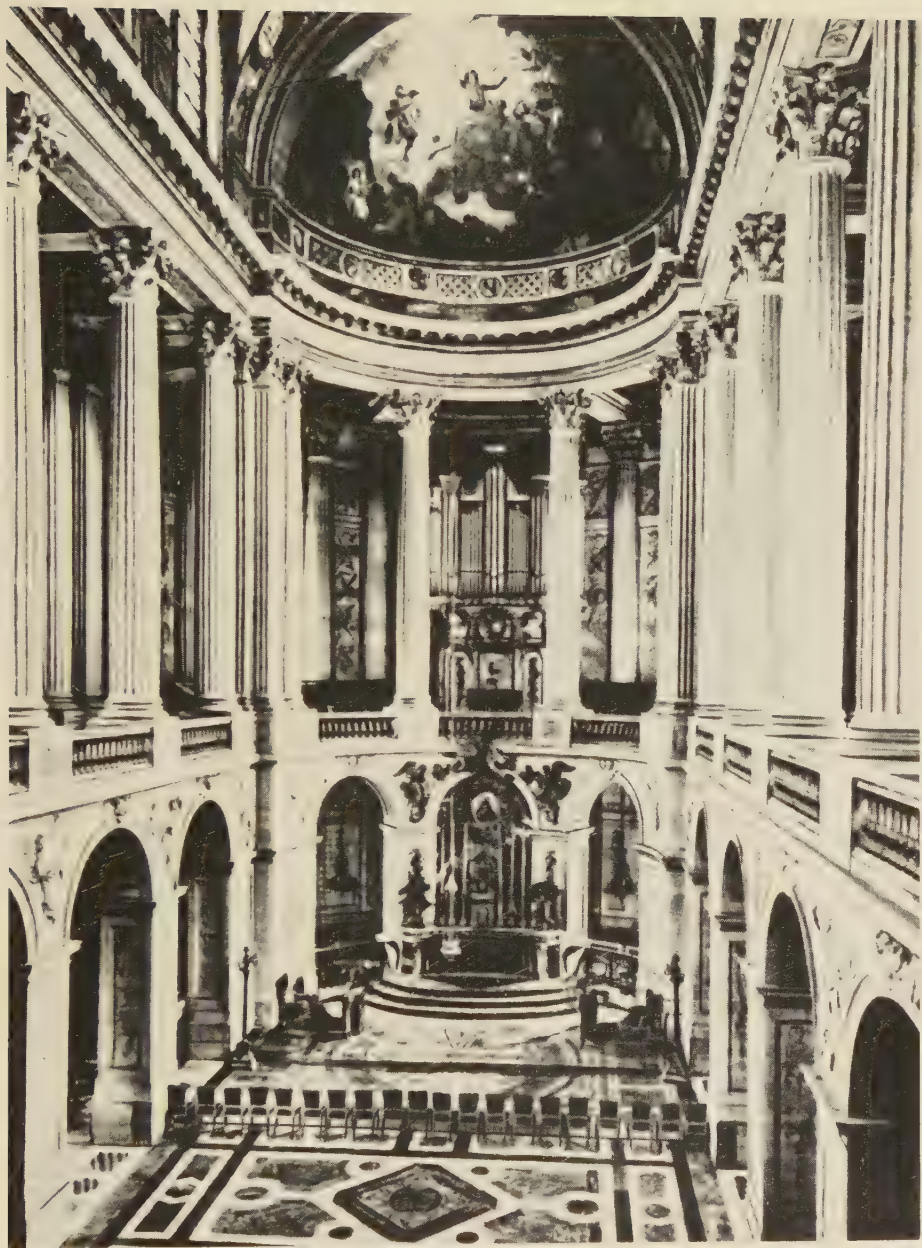
Der vorstehende Artikel erschien erstmalig im „Jahresring 60/60“, dem Jahrbuch des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie.

MARGUERITE FALK

## MUSIK AM HOFE DES SONNENKÖNIGS

Die Geschichte der französischen Musik kennt drei Perioden besonderer Bedeutung, denen zurecht der Name „goldenes Zeitalter“ gegeben werden kann, wie es der Pariser Musikgelehrte Norbert Dufourcq getan hat. Es sind die Zeit der vokalen Polyphonie des 14. bis 16. Jahrhunderts, die Regierungszeit der Könige Ludwig XIV. und XV., das sogenannte „Grand siècle“ von etwa 1660 bis 1760 und schließlich die noch nicht so lange zurückliegende Zeitspanne, in welcher Debussy und Ravel ihre hochbedeutenden Werke schrieben. Was in diesen drei Perioden zustande gekommen ist, hat tatsächlich alle guten Eigenschaften des französischen Geistes: Klarheit, Gefühl für die Form, Esprit und Farbe. Ob man sich in die Werke der vokalen Polyphonie vertieft und eines der weltlichen Chorwerke von Jannequin mit den außerordentlich lebendigen Schilderungen von Pariser Straßenszenen oder Jagdeindrücken betrachtet, ob man den großen musikalischen Reichtum des 17. und 18. Jahrhunderts übersieht oder die Meisterwerke von Debussy und Ravel mit ihren reich variierten melodisch-akkordlichen Klängen und der prachtvollen Instrumentation hört, immer ist der Eindruck nicht nur stark, sondern auch ausgesprochen französisch. Die Zeit der Könige Ludwig XIV. und XV., die — musikalisch gesehen — gerade in den letzten Jahren einem unverdienten Dunkel endlich entrissen worden ist, bedeutet insofern noch besonders viel, da man im „Grand Siècle“ von einer ganz hervorragenden Konzentration der Künste in Versailles sprechen kann, die das Werk des Sonnenkönigs war. Im Folgenden sei kurz ein Blick in die Verhältnisse vor dem Regierungsantritt dieses Fürsten geworfen, um dann zu sehen, in welcher Weise das musikalische Leben sich entwickelte.





KAPELLE IN VERSAILLES



57. *Second couplet de la  
Benediction*

*de tout peccateur salutaire les hommes  
en de nous ces vœux les vœux de salut  
pour nous de la vie et de la mort de salut  
jusqu'à au point du bonheur de salut  
plus de salut*

*fin*

# *Pastorale sur la naissance de N.P.J.C.*

*Acteurs*

*troupe de Bergers et de Bergères*

*un ancien Berger*

*Marie*

*Joseph*

*Directeurs*

DIE HANDSCHRIFT VON MARC-ANTOINE CHARPENTIER

BIBLIOTHEQUE NATIONALE, PARIS

TAFEL 2

Die Regierungszeit Ludwigs XIV. dauerte nicht weniger als 72 Jahre. Das fünfjährige Kind wurde durch den frühen Tod seines Vaters, Ludwigs XIII., offiziell König, und seine Mutter, die österreichische Prinzessin, mußte eine geeignete Persönlichkeit finden, die bis zur Mündigkeit ihres Sohnes die oft nicht leichten Aufgaben des Staates zu leiten im Stande war. Die Wahl fiel auf den Paten des kleinen Prinzen, den Kardinal Mazarin, und damit ergab sich bereits eine Konstellation, die für das 17. und 18. Jahrhundert, musikalisch gesehen, zu merkwürdigen Komplikationen und Lösungen führen sollte. War doch dieser Kardinal ein Italiener und, wie beinahe alle Italiener, ein Bewunderer der noch jungen Oper. Ist es da erstaunlich, daß er italienische Künstler nach Paris berief und sie ihre Opern spielen ließ? So kam die Sängerin Leonora Baroni im Jahre 1644 nach Paris, der Sänger Melani brachte 1645 zusammen mit dem Bühnenexperten Torelli die „Finta Pazzi“ von Saccati. „Egisto“ von Cavalli und „Orfeo“ von Luigi Rossi folgten in den Jahren 1646 und 1647. Einem Publikum, das an die „Ballets de Cour“ gewöhnt war, muß diese neue Kunstform fremd vorgekommen sein, aber der Glanz der Ausstattung hatte eine starke Wirkung. Ein merkwürdiger Zufall wollte, daß wenige Jahre später wieder ein Italiener auf die französische Bühne kam (allerdings im Ballet de Cour) und daß gerade dieser geschickte und begabte junge Fremdling innerhalb weniger Jahre die Macht im Reiche der französischen Musik fest in den Händen hielt: nämlich Lully. Übrigens war Mazarin keineswegs der erste, der Künstler aus dem Süden nach Frankreich kommen ließ, die Vorgänger Ludwigs XIII. hatten das auch getan; aber die Initiative von Mazarin bildete den Auftakt zu langem Streit und zu einer langen, sehr interessanten Entwicklung, die in Rameau gipfeln sollte.

Eine italienische Oper wurde auch bei dem Hochzeitsfest des jungen Fürsten mit der spanischen Prinzessin Maria-Theresia im Jahre 1662 aufgeführt. Es war Cavallis „Ercolo amante“; aber aufs neue zeigte sich die Opposition gegen die Oper als Gattung, denn Lully hatte jedem Aufzug Tanzszenen angefügt. Das letzte Ballett bestand aus nicht weniger als 21 Auftritten. Es ist kein Wunder, daß eine solche Aufführung sechs Stunden dauerte und daß der Komponist Cavalli die Einmischung eines anderen Italieners in so typisch französischer Weise nicht sehr geschätzt haben wird. Aber gerade in diesem Vorfall zeigt sich, wie der sehr begabte junge Lully die Macht zu ergreifen wußte. Er wagte es auch, einem so autoritären Fürsten wie Ludwig XIV., der sich über den zu späten Anfang einer Lully-Oper beschwerte, ganz einfach zu antworten: „Der König wartet? Ein König darf immer tun, was er will. Wenn es ihm beliebt zu warten, er warte!“

So war also mit dem Regierungsantritt Ludwigs XIV., Sohn eines sehr musikliebenden Königs, die Konfliktsituation bereits gegeben. Rein äußerlich wurde sie durch die Haltung des jungen Königs ganz allgemein beeinflußt. Das einfache Jagdhaus, welches Ludwig XIII. in der Ebene von Versailles hatte bauen lassen, genügte seinem prachtliebenden Sohne nicht und war auch keineswegs geeignet, die gewünschte Zentralisation aller Kräfte um den König definitiv durchzuführen. So galt es, einen Palast zu bauen, der allen diesen Wünschen entgegenkommen konnte. Mit merkwürdigem Scharfblick hat Ludwig XIV. die richtigen Persönlichkeiten zu finden gewußt. Le Veau und Jules Hardouin-Mansart bauten das Schloß, Le Nôtre wurde der geniale Schöpfer der Gärten, Bildhauer und Maler wetteiferten, um es einem verwöhnten König recht zu machen. In diesem Reigen der Künste mußte die Musik eine außerordentlich wichtige Rolle spielen. Auch von ihr wurde verlangt, den Glanz des Sonnenkönigs noch zu erhöhen. Der Tag begann in den Morgenstunden mit einer stillen Messe in der Schloßkapelle. Hoch über den anderen Besuchern dieses Gottesdienstes befanden sich auf einer Balustrade der König und die Königin. Auf dem Podium vor der Orgel von Cliquot hatten ein gemischter Chor und ein Orchester Platz genommen. Diese für eine Kirche wohl sehr vollständige



Besetzung war zweifellos eine autoritäre Tat des Königs. Zwei seiner Musiker sahen hierin einen Grund, um den königlichen Dienst zu verlassen. Es waren: *Henri Du Mont* und *Pierre Robert*. Von diesen beiden ist *Henri de Tier*, genannt *Du Mont* (1610–1684) ganz entschieden der bedeutendere. Der aus Lüttich Gebürtige kam jung nach Paris und erfüllte wichtige Ämter in fürstlichem Dienste. Im Jahre 1663 übernahm er die Singschule der Schloßkapelle und teilte dieses Amt mit *Pierre Robert* und *Expilly*. Neben kleineren Werken wurden später 20 große Moteten von ihm veröffentlicht. Als er sich veranlaßt sah, den königlichen Dienst zu verlassen, galt es, für diesen tüchtigen Musiker mehrere Nachfolger zu finden, da auch *Robert* seinen Abschied einreichte. Die Wahl, die getroffen wurde, war glücklich. *Michel-Richard Delalande*, der seine musikalische Erziehung der Chorschule der *Saint Germain l'Auxerrois* in Paris verdankt, war vor seiner Ernennung in verschiedenen Kirchen der Stadt als Organist tätig gewesen. Er trat 1683 definitiv in den Dienst des Königs. Nach und nach hielt er alle wichtigen Funktionen der Kirchen- und Kammernmusik. Ganz anders als *Lully* wirkte er ausschließlich durch sein Talent und eine kollegiale Art. Der König besuchte ihn in seinem Zimmer, schaute sich die Partituren an und schlug Verbesserungen vor! Bei *Lully* wäre dies unmöglich gewesen, *Delalande* akzeptierte diese königliche Einmischung mit Geduld und Freundlichkeit. In seiner Amtszeit sah die Besetzung in der Schloßkapelle wie folgt aus: Organist, 78 Chorsänger; Orchester: 4 Violinen, 3 Bratschen (*Quintons et Quintes*), 2 Gamben, 1 Contrabaß, 1 Theorbe, 2 Querflöten, 2 Fagotte, 1 Krumhorn-Baß.

Das Lebenswerk *Delalandes*, die 40 *Grands Motets*, die nach seinem 1726 erfolgten Tode herausgegeben wurden, sind eine Fundgrube schöner Musik und abwechslungsreicher Formen und Kombinationen. In „*Exaltabo te, Deus Meus Rex*“ ist der jubelnde Einsatz der imitatorisch folgenden Trompeten strahlend und überzeugend. Am allerstärksten erscheint jedoch in diesem Werke der Chor „*Magnificentiam glorias sanctitatis tuae loquentur: et mirabilia tua narrabunt*“. Hier ist wirklich eine vollkommene Trennung des Ausdrucks erreicht: bis zum Doppelpunkte des Textes singt der Chor in großer Ruhe und Ehrfurcht diese Psalmworte, nach dem Doppelpunkte verkündigen Chorvokalisieren die Wunder Gottes. Schließlich sei noch eine Stelle aus dem 126. Psalm „*Nisi Dominus aedificaverit domum*“ erwähnt. Die *Doxologie „Gloria Patria“* ist in ihrem Einsatz von einer großen Ruhe erfüllt, die nach und nach einer jubelnden Freude weicht. *Delalande* war ein Meister des Ausdrucks. Man ist im heutigen Frankreich sehr mit Recht bestrebt, die Werke dieses Komponisten aufzuführen, und schöne Plattenaufnahmen sind erfreulicherweise inzwischen erschienen.

Zum Abschluß sei noch eines Komponisten gedacht, der zum Hofe selbst erst sehr spät zugelassen wurde. Daß dies nicht berechtigt war und daß *Marc-Antoine Charpentier* (1634–1704) viel eher die Anerkennung der höchsten Kreise verdient hätte, ist inzwischen dank der Arbeiten von *Brenet*, *Quittard* und *Lambert* wohl sehr deutlich geworden. Vor allem *Lambert* hat gerade in den letzten Jahren unzählige Werke *Charpentiers* dem unverdienten Schläfe in den Bibliotheken entrissen. Auch hier stehen jetzt wertvolle Plattenaufnahmen zur Verfügung. Von den Werken *Charpentiers* sei vor allem genannt „*Le reniement de St. Pierre*“, mit dem er das Oratorium, wie er selbst es in Italien bei *Carissimi* gesehen und gehört hatte, nach Frankreich brachte. Unzählige seiner Werke gelten der Mutter Gottes; *Magnificats*, *Responsorien* für die Karwoche, *Psalmen*; dazu auch weltliche Musik, in der Zusammenarbeit mit *Molière* entstanden. Daß *Charpentier* es in Frankreich so schwer hatte, lag an der merkwürdigen Stellung der französischen und italienischen Musik. So konnte es geschehen, daß sich ein Italiener wie *Lully*, der sich auf den Rhythmus *Racines* stützte, eine typisch französische Kunst zu schaffen vermochte, in der die Texte in voller Klarheit deklamiert wurden, während ein Franzose wie *Charpentier* nach Italien zog, um bei *Carissimi*

geistliche Musik zu studieren und die Ergebnisse in seinem Vaterland zu verwenden. Das mußte ein so ehrgeiziger und vom Machtwillen erfüllter Komponist wie Lully natürlich bekämpfen; deshalb blieb Charpentier dem Versailler Hofe fern. Seine Werke erklangen bei den Jesuiten und in der Sainte Chapelle, deren Leiter er jahrelang war. Lully selbst hat sich auch einige Male mit der Kirchenmusik beschäftigt. Sein „Miserere“, sein „Dies Irae“, sein „Te Deum“ und eine Anzahl Motetten verraten in manchen Zügen das Vorbild Du Monts. Er beibt jedoch für seine Anhänger der Komponist des Theaters, der Ballette und der „Airs de cour“.

Neben diesen wichtigen Persönlichkeiten der Kirchenmusik gab es natürlich noch viele andere, die in dieser Zeit sich kompositorisch auf dem Gebiete der geistlichen Musik betätigten. Eine der vornehmsten Persönlichkeiten dieser Zeit, François Couperin le Grand, hat in seinen „Leçons de ténèbres“ einen wichtigen Beitrag dazu geliefert. Das schöne, im Jahre 1696 entstandene „Requiem“ von Jean Gilles sollte im 18. Jahrhundert sehr beliebt werden. Es gelangte zur Aufführung beim Begräbnis von Rameau und von Ludwig XV.

KURT HONOLKA

## TRADUTTORE — TRADITORE

### Zur Frage der deutschen Opernübersetzungen

*Sie haben recht; dergleichen schlechte Übersetzer, als ich Ihnen bekannt gemacht habe, sind unter aller Kritik. Es ist aber doch gut, wenn sich die Kritik dann und wann zu ihnen herabläßt; denn der Schade, den sie stiften, ist unbeschreiblich.*

*Lessing, Literaturbriefe*

An zwei von drei Opernabenden hört das deutsche Publikum Werke, die ihm nicht in der originalen Gestalt, sondern in Übersetzungen geboten werden. Überrascht der hohe Anteil? Aber die alljährliche Statistik der Aufführungen spricht deutlich: Verdi und Puccini, dazu unerschütterliche Evergreens wie „Barbier von Sevilla“, „Don Pasquale“, „Carmen“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Bajazzo“ und „Cavalleria rusticana“, „Verkaufte Braut“, „Boris Godunow“, und die drei italienischen Meisterwerke Mozarts und einige Gluck- und Händel-Opern werden etwa doppelt so oft gespielt wie die deutschsprachigen. Eine lange und ruhmreiche Reihe von Genie-Opern muß also in einer Form genossen werden, die von der ursprünglichen abweicht.

Das ist das Schicksal jeder Übersetzung, auch auf der Schauspielbühne. Aber während beispielsweise Shakespeare in den Übertragungen von Schlegel eine Form gefunden hat, die — bei aller Problematik der Originalferne — jedenfalls sprachlich hervorragend und eine wirkliche Eindeutschung ist, treten die fremdsprachigen Repertoireoperen in Sprachgewändern auf, die von Flickschneidern zusammengestoppelt scheinen. Je berühmter die Oper, desto berühmter ihr „Operndeutsch“. Das ist nur ein scheinbares Paradoxon. Gängige Opern sind meistens alt, und ein verjährtes Krebsgeschwür läßt sich schwer kurieren.

Der an Kummer gewöhnte Opernfreund nimmt alle die Stilblüten des klassischen Operndeutschs ergeben hin: die komischen Inversionen (Tosca: „Bist mein du?“; Verkaufte Braut: „Ich darf es hören nicht“; Carmen: „Seht hin sie eilen, wir müssen weilen“), die fürchterlichen Pseudo-Poesien (Mimi: „Dann wird die Arbeit Entzücken, wecket wonnige Triebe“; Leonora im „Troubadour“: „Der Zephir säuselt leise in sanfter Elfenweise“; Troubadour: „Gott, was



erblickt mein entzücktes Auge?“; Violetta: „O weihst dir eine Jungfrau rein des Herzens heiße Triebe“). Die Verballhorner — fast nie ist der Urtext auch nur annähernd so kitschig! — lassen ihre bedauernswerten Interpreten grundsätzlich nicht singen „Warte“, sondern „O weile“, sie gestatten nicht, schlicht zu lieben, selbst wenn es das Original so will, sondern weihen süße Triebe, bebende Herzen und heiße Tränen.

Müssen Operntexte so sein? Natürlich nicht. Aber es gibt einige Gründe für ihre Mißgestalt. Selbst der Übersetzer eines Prosa-Romans kann nur Annäherung ans Original erreichen. Die Verschiedenheiten in Bau, Wortschatz und Syntax der Sprachen verhindern wörtliche Kongruenz. Man denke nur an die ungleich größere Zahl einsilbiger Wörter im Englischen gegenüber dem Deutschen, oder an die grammatische Exaktheit des Französischen, dessen Eleganz und Klarheit mit dem Wildwuchs der deutschen Sprache nur durch Umschreibungen getroffen werden kann. Selbst in der Prosa — wie nun aber erst bei einem Text, der durch seine Bindung an die Musik in Länge, Rhythmus und entscheidenden Akzenten bis auf die Silbe genau fixiert ist!

Die wörtliche Übereinstimmung, das theoretische Ideal, wird um so unmöglicher, je entfernter die Sprachen miteinander verwandt sind. Verhindert der Konsonantenreichtum des Deutschen schon die kantablen Vokalverschleifungen des Italienischen (z. B. *l'arcano affetto* — die Silben -no und af- werden auf einen einzigen Ton gesungen), so ergeben sich etwa bei slawischen Texten (Mussorgsky, Tschaikowsky, Smetana, Janáček) noch viel schwierigere Probleme. Das Tschechische beispielsweise kennt weder die unbetonten Vorsilben, die im Deutschen so zahlreich sind, noch verwendet es Artikel; da ausnahmslos die erste Silbe betont wird, ergibt sich ein vom Deutschen sehr erheblich abweichender Sprachrhythmus, der, noch verstärkt durch synkopische Bildungen, sich auch im gesungenen Melos spiegelt: es ist viel weniger auftaktig, trochäischer und daktylischer als die jambischen deutschen Melodien.

Wenn getreue Übereinstimmung also so schwierig ist, warum versucht man es nicht mit ganz freien Nachdichtungen? Das ist auch oft genug geschehen. Der sprachgewaltige Franz Werfel hat es mit Verdi *„Macht des Schicksals“* getan; sein Text ist gutes, oft poetisch schönes Deutsch — aber leider dichtet er an Verdi vorbei und beeinträchtigt die Wirkung des Ganzen. Deshalb konnte sich seine einst, dank dem berühmten Namen des Dichters, viel gespielte Fassung nicht auf die Dauer halten. Gutes Deutsch allein genügt nicht, und dichterische Werte sind schon gar nicht maßgebend in einer Oper. Freie Bearbeitungen können notwendig sein, wenn das Original dramaturgische und textliche Schwächen hat und nicht anders zu retten ist. Ein Meisterwerk der Musikbühne aber zeichnet sich durch Einheit von Musik und Text aus. Man darf da nicht Wagnersche Maßstäbe an ältere Werke anlegen. Auch bei Mozart und schon beim Verdi des *„Rigoletto“* sind Wort und Ton untrennbare Geschwister; wer Meisteropern auf Deutsch gerecht werden will, muß ihre Texte so getreu wie möglich wiedergeben.

Das Beste, was erreicht werden kann, muß ein Kompromiß bleiben. Warum dann aber nicht den unentwirrbaren gordischen Knoten einfach durchhauen und in der Originalsprache singen lassen? Karajan tut es an der Wiener Staatsoper zumindest mit einigen italienischen Standardoperen. Das ist freilich keine Generallösung. Sie läßt sich dort durchführen, wo es vor allem anderen um die Perfektionierung der Wiedergabe geht, wo die Werkkenntnis vorausgesetzt wird und der Star, das Ästhetisch-Kulinarische ganz im Vordergrund steht (so auch bei den Salzburger Festspielen). Was sollen aber die Dutzenden von deutschen Opernbühnen machen, die weder über Primadonnen der Mailänder Scala noch über ein Publikum verfügen, das fremdsprachige Texte versteht? Abgesehen davon, daß dann das Interesse am Werk überhaupt nachlassen würde, hieße es auch die dramatische Funktion der Musikbühne mißachten und die Oper zu dem geschmäckerlich-repräsentativen Genußobjekt degradieren, das sie im Barock

und bei Meyerbeer unter ganz anderen soziologischen Voraussetzungen war, bei Mozart, Verdi, Puccini jedoch keinesfalls mehr sein will. Vollends undenkbar wäre es, neue Opern auf unseren Bühnen in der Originalsprache vorzustellen. Weder kann man von den Sängern verlangen, daß sie englisch, französisch, russisch oder tschechisch lernen, noch vom Publikum, daß es sich für Stücke erwärmt, denen es nur mit Hilfe der Inhaltsangabe des Programmzettels folgen kann.

Nein, in der lebendigen Praxis heißt es einfach: hier ist die Bühne — versorge sie mit Übersetzungen, die dem Original, und das bedeutet bei einem Meisterwerk: dem Ideal so nahe wie möglich kommen.

Wie müßte die optimale, die vollkommene Übersetzung aussehen? Sie dürfte — oberstes, hundertmal mißachtetes Gebot! — nichts an den Noten ändern. Sie müßte das besondere Sprachklima der Urgestalt, ihre Form, also auch den Reim und den syntaktischen Rhythmus beibehalten und dennoch wortgetreu bleiben, was vor allem heißt: an markanten Stellen müßten Synonyma des Originals stehen. Und sie müßte, natürlich, in gutem Deutsch geschrieben sein. Nun kann man von einem Opernübersetzer die restlose Erfüllung seines Ideals kaum erwarten. Immer wird das spöttische Wortspiel „Traduttore-Traditore“ seine Arbeit belohnen. Immer wird er zwischen der Scylla der Verfälschung und der Charybdis des „Operndeutschs“ lavieren müssen. Die optimale seiner Lösungen ist erreicht, wenn der Zuhörer den Eindruck gewinnt, ein Original vorgesetzt zu bekommen.

Dies ist tatsächlich bei manchen modernen Übersetzungen der Fall. Max Brod, der nicht nur tschechisch, sondern — was noch wichtiger ist! — auch deutsch konnte, hat Leoš Janáček meisterlich übertragen, wobei er freilich das Glück hatte, daß ihm der befreundete Komponist Lizenzen, vor allem Notenänderungen gestattete. Um so trauriger sieht es bei den meist älteren Opern des Standardrepertoires aus. An Mozarts drei Da-Ponte-Opern „Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ ist 150 Jahre hindurch gebastelt worden. Schünemanns resümierende Versionen sind wenigstens sangbar und frei von den übelsten Entstellungen. Den Kehrlicht, der sich seit über 150 Jahren angesammelt hat, völlig wegzuschaffen, ist ja bei so populärer Musik wie Mozart-Arien unmöglich. „Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt“ singt Cherubino seit Generationen. Abgesehen davon, daß die ominösen „Triebe“, die sich auf „Liebe“ reimen müssen, bei Da Ponte nicht existieren, verunstaltet dieser Text auch Mozarts himmlische Melodie. Das Wörtchen „des“ ist ein Zusatz, also muß sich auch Mozart ein Achtel anhängen lassen, es entsteht ein Auftakt, der im Original fehlt, der Charakter der Melodie — an markantester Stelle, am Beginn! — wird willkürlich verbogen. Im darauffolgenden Takt wiederum, wo Mozart und Da Ponte drei Silben vorsehen, bringt der deutsche Text nur zwei („Her-zens“) — neuerliche Entstellung!

Schünemann bietet eine originalgerechtere Eingangszeile an: „Sagt, holde Frauen, die ihr sie kennt“, aber resigniert läßt er die alteingebürgerte Verballhornung als Alternative danebenstehen. Er kennt seine Pappenheimer, die Opernsänger. Der deutsche „Figaro“-Hörer, dem der italienische Text nicht vertraut ist, kann nicht wissen, um wieviel natürlicher, realistischer, mundgerechter Da Ponte den verliebten Jungen Cherubino gezeichnet hat!

Aber alles in allem stehen die modernisierten Mozart-Übersetzungen noch turmhoch über denen der meisten fremdsprachigen Bestseller. Verdis Genie-Trias „Rigoletto“, „Troubadour“, „Traviata“ strotzt von Entstellungen der Musik und Schwulst, seine reifsten Werke, „Aida“ und „Othello“, müssen sich auf der deutschen Bühne die unreifsten Poetereien gefallen lassen. Die deutsche „Carmen“ Bizets ist geradezu ein Kompendium von Operndeutsch und unfreiwilliger Komik. „Cavalleria rusticana“ wimmelt von Verböserungen des originalen



Notentextes. Von Puccini sind gerade die spontansten Opern, „Manon Lescaut“, „La Bohème“ und „Tosca“ so entstellt, daß der deutsche Hörer nicht ahnen kann, was für tüchtige Partner Illica und Giacosa in Wirklichkeit waren. Genügt die Leporello-Liste? Sie ließe sich mühelos fortsetzen, und das Sündenregister wäre mit tausendunddrei Missetaten ganz gewiß nicht erschöpft; hier sind ja nur einige der berühmtesten Werke erwähnt.

Keine Opernübersetzung kann völlig wörtlich sein, jeder Dolmetsch muß sündigen. Aber es gibt läßliche und Todsünden. Zwei Gebote stehen obenan: du sollst kein übles Deutsch schreiben; und: die Partitur ist unantastbar. Wer gegen Geist und Regeln der deutschen Sprache verstößt, ist immer ein Todsünder, selbst wenn er noch so originalgetreu bliebe. Beispiele erübrigen sich; jeder Opernbesucher kann sich leicht eine Stilblütensammlung anlegen.

Viel interessanter sind die Verstöße gegen den Willen des Komponisten, denn sie treten weniger offen zutage. Es ist kein Unglück, wenn im Secco-Rezitativ, um der Flüssigkeit des deutschen Textes willen, aus einem Achtel zwei Sechzehntel gemacht werden oder dergleichen; hier ordnet sich ja auch im Original die Musik dem Wort unter. Daß aber der Gesangsmelodie dort, wo sie autonom hervortritt, weder Noten angehängt noch abgezwackt werden dürfen, leuchtet ein — sollte man meinen. Aber was tut der Übersetzungstümper nicht alles aus Verzweiflung, nur damit die Melodie in das Bett seiner Verse paßt! Man stelle sich vor, einem Dirigenten fiele es ein, das berühmte Gesangsthema im ersten Satz von Schuberts „Unvollendeter“ mit einem Auftakt anheben zu lassen. Genau das tut jedoch Kalbeck, wenn er die Marie in der „Verkauften Braut“ ihr Duett mit Wenzel statt auf dem originalen Cis auf einem willkürlich angeflickten Auftakt-E zu beginnen zwingt. Armer Smetana — er muß es auch hinnehmen, daß ihm in einer der zentralen Arien der Oper „Der Kuß“ Ludwig Hartmann kurzerhand den ersten Ton wegsäbelt! In „Cavalleria rusticana“ und „Aida“ werden solche verzeichnende Auftakte am Fließband produziert.

Weniger kraß, dafür desto häufiger sind die Verstöße gegen die originale Phrasierung. Selbstverständlich haben Bindebogen und Vokalisierungen genauso unantastbar zu sein wie die Noten selbst, sofern es sich um eigenständige Melodien und nicht um lockere Secco-Rezitative handelt. Amneris singt bei Verdi an sehr exponierter Stelle ihre sehnsüchtige Liebesmelodie auf drei Silben, von denen die zweite über vier Töne vokalisiert wird: „Ah, wie — — ni“. Julius Schanz macht daraus: „Gelieb — ter, o komm —“ — das ist natürlich zweierlei. Die Nil-Arie der Aida wird durch solche Phrasierungssünden völlig entstellt. Welche Kraft steckt in den gehämmerten Triolen des Haßausbruchs der Amneris gegenüber ihrer Rivalin: „... d'odio e vendetta le furie ha in cor“, und wie matt schleifen sie im deutschen Text dahin: „... Haß und Rache nehmen mich ein.“ Merkt man, welcher Ausdrucksmöglichkeiten die deutsche Sängerin dadurch beraubt wird? Umgekehrt geht der federnde Rhythmus in der herrlichen Amneris-Melodie „Ah, tu dei vivere“ gänzlich verloren, wenn sie deutsch singt: „Nein, du sollst le — ben“. Bei der Arie „Holde Aida“ des Radames: „Un regal serto“ schwingt die Phrase aus; in der Übersetzung endet sie stumpf: „möchte ins Haar“. Violetta singt die Liebesmelodie ihrer großen Arie so phrasiert: „Ah, / quell'amor“, in Natalie Frassinis Übersetzung, einem der fürchterlichsten Produkte von Operndeutsch, hingegen „Liebe/, ach Liebe“. Turiddu's Eingangs-Siciliana („O Lola, rosengleich“) ist wüst phrasiert, ebenso sein Duett mit Santuzza, dessen packender Rhythmus („Höre, Santuzza, reize mich nicht“) von lauter Verlegenheitsfüllseln zerstört wird.

Warum versteht man Operntexte so schlecht? Nicht nur, weil die Sänger undeutlich aussprechen. Auch weil die meisten Übersetzungen die Akzente so falsch setzen, daß man dem Sinn kaum folgen kann. Wortwidrige Betonungen verstellen ihn wie mit einem giftigen Nebel

(Micaela: „Hier in der Felsenschlucht . . . an diesem Schreckensort“; Carmen: „Wer kommt mir denn liebend entgegen“ — im Original steht an der Stelle des nichtssagenden betonten „denn“ das wichtigste Wort des Satzes: „âme“. Völlig unverständlich klingt der Text, wenn über Einschnitte hinweggedichtet wird. Im „Troubadour“ orakelt man vergeblich über das seltsame Gestammel des Zigeunerchors: „Was des Zigeuners, was sein Gewinn sagt?“ Das papierne Komma vor dem „sagt“ kann man natürlich nicht hören.

Gut verständlich ist ein Operntext immer dann, wenn er dem Sprachrhythmus des Deutschen ungezwungen (vor allem ohne die gräßlichen Inversionen) folgt, und wenn er dort sinnentsprechende Wörter setzt, wo die Melodie sie hervorhebt. Was wird gegen diese selbstverständliche Forderungen gesündigt! Wieder nur einige Beispiele. Aus Kalbecks „Verkaufter Braut“: Hans (im Streitduett mit Marie) „Mein lieber Schatz, nun aufgepaßt“; original: „So dickköpfig bist du“, mit dem Akzent auf einer Dissonanz, die hier ganz bewußt die Dickköpfigkeit unterstreicht; Sextett: „ . . . kommen wieder wir“, soll heißen: kommen wir wieder, original: „ . . . an dein Glück denk““. Ausgerechnet im „Othello“, wo Verdi sorgfältig wie nie zuvor den Wortsinn musikalisch interpretiert, und zwar bis auf die Silbe genau, zerreißt Kalbeck diese Einheit mit empörender Willkür. Im Duett mit Desdemona (3. Akt) setzt der deutsche Text auf das hohe A, den Höhepunkt von Othellos Raserei, das Wort „Gemahlin“, während Verdi „Dirne“ herausschleudern läßt; diese Beschimpfung, das dramaturgisch entscheidende Moment der ganzen Szene, geht statt dessen im pianissimo-Ausklang unter, wo Verdi wiederum von der „Gemahlin des Othello“ spricht. Kann man sinn- und musikwidriger übersetzen? Kalbeck liefert weitere Beweise im „Othello“-Liebesduett, wo er, völlig unmotiviert, Desdemona behaupten läßt, sie liebe ihren Gatten „um seine Abenteuer“, während sie es in Wahrheit wegen seines früheren Unglücks, aus Mitleid tut; das Credo, ein grandioser Gipfel der ganzen Partitur, ist im Deutschen nur ein Schatten.

Muß man noch betonen, was solche Textstümperei dem unglücklichen Sänger an Möglichkeiten des Ausdrucks und der Darstellung vorenthält? Erst Felsensteins Neuübersetzung hat (ebenso wie kürzlich bei der „Traviata“) alle diese Verballhornungen beseitigt und gleichzeitig demonstriert, um wieviel klarer und erschütternder die Handlung wirken kann, wenn die Übersetzung das Original richtig interpretiert. Hier sind als Beispiele nie Passagen gewählt worden, die im großen Ganzen untergehen, sondern immer nur exponierte Stellen, wo man die Worte verstehen kann und nach dem Willen des Komponisten auch unbedingt sollte. Dieser Wille muß jedem Übersetzer heilig sein, es sei denn, er entschließt sich zu einer freien Bearbeitung, die sich aber wiederum bei Meisterwerken — und nur von ihnen ist hier die Rede — von selbst verbietet. Unausrottbar singt Leporello in seiner Register-Arie: „Mit Belesen disputieren, mit Gelehrten kritisieren“; kein Wort davon im Urtext: „Bei den Braunen rühmt er die Beständigkeit, bei den Weißen die Süße“, wobei Mozart diese Süße durch schmeichlerische Terzen untermalt — wie kann man ausgerechnet hier „kritisieren“ singen lassen! Der Charakter ganzer Gestalten kann durch Operndeutsch verfälscht werden. Marie, die verkaufte Braut, hat bei Kalbeck in ihrer ersten Arie sentimental zu seufzen: „Gern ja will ich dir vertrauen, gläubig blicken auf zu dir“; aber Smetana zeichnet keine bettelnde Tränensuse, sondern eine temperamentvolle Wildkatze: „Wenn ich so etwas (nämlich: daß du auch andere anschaust) von dir erführe“, so warnt sie Hans und droht ihm an, daß dann alles aus wäre. Und Carmen erst! Wie rassig, unkonventionell steht sie vor uns, wenn sie französisch singt, und was für Gartenlaube-Geschwätz wird ihr von Julius Hopf in den Mund gelegt! Da „naht sie mit flüchtigem Schritte“ (original ganz salopp: „Voilà la Carmencita!“); da beteuert sie mit kitschigem Zungenschlag: „Ich denk' an den Mann lieb und wert, den ich liebe, und dem mein Herz für ew'ge Zeit gehört“ (in Wirklichkeit kokettiert sie ganz beiläufig, daß sie ihn even-



tuell lieben könnte); da haucht sie wie ein deutsches Gretchen mit Zöpfchen: „Weil ich innig liebe“, während sie doch nur verliebt ist („amoureuse“). Und so verbogen und sentimentalisiert sind alle Figuren dieser herrlich realistischen Oper: Don José, der in der Blumen-Arie in Klischees schwelgt wie „Durchbebt mein Herz der stille Schmerz“, während er, viel schlichter, „nur einen einzigen Wunsch spürt“; Micaela, die vorwiegend Standardphrasen von sich gibt; die Schmuggler, die also mit parfümierten Schnäuzchen reden: „Ach, das ist seltsam sicherlich, hast du bedacht? Auf diese Weise, Carmen, du lässest uns im Stich“; Escamillo, bei Bizet ein geschmeidig-eleganter Kavalier, ist bei Hopf ein Bramarbasierer, „stolz in der Brust, siegesbewußt“ (kein Wort davon im Urtext!).

Gewiß sind die Verse Meilhacs und Halévys nicht aus reinem poetischem Gold geschmiedet, so wenig wie die der Verdi-Librettisten Cammarano oder Piave. Die deutschen Fassungen aber degradieren sie. Fast immer, und erst recht bei so gut formulierten Büchern wie denen von Da Ponte, von Boito oder von Puccinis Mitarbeitern Giacosa und Illica, ist falsches Gefühl deutsche Zutat, fast immer ist der Urtext drastischer, natürlicher, realistischer. Man vergleiche: „La Bohème“, Ludwig Hartmann: „Mimi naht. Mimi folgt augenblicklich mir auf dem Fuße.“ Original: Da ist Mimi. Mimi kommt gleich, und es geht ihr schlecht.“ — „Mimi ist krank leider tödlich.“ Original: „Mimi ist so krank.“ — „Tosca“, Kalbeck: „Seit den Mann du der Wunden so geschmeidig umwunden...“. Original: „Geschmeidig wie ein Leopard umarmtest du den Geliebten.“ — „Mich beirren und verwirren Wahngelilde.“ Original: „Ja, ich spür es, ich quäle dich unablässig.“ — „Doppelte Beute jagt dir mein Falk“ (völlig unverständlich!). Original: „Ich richte den Willen auf ein doppeltes Ziel.“ — „Traviata“: „Weh mir, im Traume tief und schwer war Ärmster ich befangen.“ Original: „O ich Gepeinigter! O Schande! In einem solchen Irrtum lebte ich!“

Warum diese ewigen Wortverrenkungen, diese schiefen Bilder, diese Unnatur? Schlechter Geschmack, Unfähigkeit und Denkfaulheit würden nicht solche Bastarde geboren haben, wenn die Übersetzer nicht von dem Wahn besessen wären, die Treue zum Reim sei höher zu stellen als die Treue zum Komponisten. Natürlich wäre es ideal, jeden originalen Reim auch in der Übertragung beizubehalten. Aber dieses Ideal ist praktisch unerreichbar. Die deutsche Sprache ist reimärmer als die italienische oder französische; außerdem komponieren die größten Meister oft über die originalen Reime hinweg, so daß sie gar nicht zu Bewußtsein kommen. Der Übersetzer kann sie ebenso getrost ignorieren. Es genügt vollkommen, wenn er Reime dort wiedergibt, wo strenge melodische Periodik sie zum Klingen bringt, wo sie eine formale Funktion haben, kurzum: wo man sie wirklich hört. Niemals darf ein Übersetzer, will er dem Wesentlichen gerecht werden, sein ständiges Dilemma zwischen Reim-, Sprach- und Notentreue auf Kosten der Partitur oder der deutschen Sprache lösen. Was geschieht statt dessen? „La Bohème“: „Lächerlich macht der Galan sich, der des Gatten Wut maß an sich“ — er tat es, wie Morgensterns Wiesel auf dem Kiesel inmitten Bachgeriesel, nur um des Reimes willen. Und noch dazu völlig überflüssigerweise! Das Original ist an der entsprechenden Stelle gar nicht gereimt. So verheerend grassiert die Seuche des Reimens, daß sie sogar zu einer Übersoll-Erfüllung verleitet. Die folgenden Verse sind im Urtext nicht gereimt, geben ihn also falsch wieder: „Wie sich die Bilder gleichen durch verborgene Zeichen...“ Die unsinnige Betonung des nichtigen „sich“ auf dem Schwerpunkt der Melodie — im Original steht dort, völlig natürlich, das wichtige „recondita“ —, ist nur durch den unnützen Reimzwang verursacht. „Nur der Schönheit weiht' ich mein Leben, einzig der Kunst und Schönheit ergeben! Offen die Hände hatt' ich für Arme und gab meine Spende.“ Hier wird als faule Frucht des Reimens das schwache „hatt'“ auf dem Gefühls-Gipfel der Phrase geerntet. „Teurer Name, dessen Klang tief mir in die Seele drang, rufe meiner Liebe Glück ewig mir ins Herz zurück!“

Der Originaltext reimt die erste mit der dritten Zeile, die zweite mit der vierten. Durch die deutsche Reimwillkür wird die ohnehin schon etwas simpel gebaute Melodie vollends banalisiert. „Holdes Mädchen, sieh mein Leiden, kannst du so daran dich weiden?“ „Amore“ und „tuoi“ stehen dort, wo der Reimbold sich entgegen Verdis Willen austobt. Und dazu dieses abgegriffene Klischee „Holdes Mädchen“! — „Schöne Tochter der Liebe“ titulierte der Herzog auf italienisch, mit der amüsierten Ironie, die ihm ansteht, die Spelunkendirne Maddalena.

Müssen Operntexte so sein? Keinesfalls. Neuere Übertragungen sind im Durchschnitt besser, wenn auch der deutsche Hörer beispielsweise in Bartóks „Ritter Blaubart“ das synkopenreiche Melos verflacht, seiner charakteristischen Reize beraubt, vorgesetzt bekommt. Ungleich schlimmer steht es mit den älteren Opern, besonders mit den Klassikern, und sie sind es ja, die das Repertoire bestreiten. Das Paradoxon gipfelt darin, daß fast alle diese Schandmale von Operndeutsch in besseren Fassungen vorliegen. Warum sie sich nicht durchsetzen? Weil vielfach die Sänger zu bequem sind, neue Texte zu lernen; weil sie mit den alteingefuchsten leichter gastieren können; weil viele Dirigenten oftmals nicht auf die Dinge achten; weil die Regisseure mitunter nicht über genügend Rückgrat oder Macht verfügen; weil maßgebende Verlage jede Reform torpedieren, indem sie, kritiklos oder bessere Einsichten dem leichten Profit opfernd, den alten Plunder unentwegt anbieten; weil das Publikum sich nicht wehrt.

„Was wollen Sie denn, es sind doch nur Opern . . .“ Welche Gedankenlosigkeit, welche Verblendung! Nur Mozart also, nur Rossini, nur Verdi, nur Mussorgsky, nur Smetana, nur Puccini! Denn *ihre* Werke, nicht allein die Texte ihrer librettistischen Helfer sind die Opfer des Traduttore, der zum Traditore wird. Die Meister sind die Verratenen.

Wer nach Wahrheit strebt, muß dem Gegenstande gerecht zu werden streben, den er gerade unter den Händen hat; die größten Schönheiten der Melodie und der Harmonie werden zu Fehlern und Unvollkommenheiten, wenn sie nicht am rechten Orte sind.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Aus der Vorrede zu „Paris und Helena“ 1770



## MUSICA-BERICHT

## PROBLEMATIK NEUER MUSIK

*Es scheint, als ob in Neuer Musik bereits gewisse Epochen erkennbar werden. Damit ist ihre Problematik nicht aufgehoben, aber Grenzformen heben sich immer deutlicher heraus. Nachstehend der Bericht unseres Mitarbeiters über Karlheinz Stockhausens „Carré“, ein Werk, das vielleicht gerade diese Grenzsituation besonders deutlich aufzeigt.*

„Carré“

Hamburg

Im Einleitungsvortrag zur 68. Veranstaltung des „Neuen Werkes“ nannte Herbert Eimert das letzte Dezennium die „zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik“. Er wollte sie gekennzeichnet wissen durch die Untersuchungen Werner Meyer-Epplers über elektronische Musik, Le Corbusiers Vorschlag des „Modulor“ — einer „Tonleiter der Maße“ — und den daraus entwickelten Begriff des Seriellen, den Einfluß der Informationstheorie auf das Komponieren und die in keinem derartigen Vortrag fehlende Klavierétude Messiaens mit der Überschrift „Mode de valeur et d'intensité“. Dem Bestreben, noch in Gang befindliche Entwicklungen vorzeitig zu numerieren — erinnert sei auch an Stuckenschmidts Klassifizierung elektronischen Komponierens als der „dritten Epoche“ —, steht zuweilen die Klangwirklichkeit entgegen.

Zu reden ist von Karlheinz Stockhausens „Carré“ für vier Orchester und Chöre, in Auftrag gegeben vom Norddeutschen Rundfunk, entstanden 1959/60 und jetzt in einer Hamburger Messehalle uraufgeführt. Der ungewöhnliche Ort erklärt sich durch die Placierung der Orchester und Vokalistinnen auf vier Podien im Rücken der Zuhörer. Das Viereck des Saales fand seine Entsprechung in der Aufstellung der Stuhlreihen, wobei dieses innere Carré um 90° gedreht war. Die Dirigenten standen in Blickrichtung zueinander. In der Zusammensetzung der Instrumente unterschieden sich die Klangkörper nicht wesentlich voneinander — die Gesamtbesetzung entsprach etwa dem „Elektra“-Orchester. Das herkömmliche Instrumentarium war nur um einiges Schlagwerk erweitert.

Die Klangsinnlichkeit darf als das Primäre gewertet werden. Stockhausen berichtet, daß ihm die Idee zu seinem Stück in stundenlangen Flügen über Amerika gekommen sei. Mit anderen Worten: die Maschine hat ihn inspiriert. Damit verbunden ist aber auch eine neue Art von Maschinen-Romantik. Man nimmt sie mit Stauen wahr. Stockhausen empfiehlt, die Augen zu

schließen, um einem Übergewicht der optischen Eindrücke zu entgehen. Eben dieses Augenschließen hat Cocteau verdammt. Er würde vielleicht auch Stockhausens Musik verdammen. Es sei daran erinnert, daß sich der Satz von der verdächtigen Musik, die man gern mit geschlossenen Augen höre, gegen Debussy richtete. Mit Debussys Musik hat Stockhausens „Carré“ einiges gemein — vor allem den durchweg statischen Charakter, den „stehenden Klang“, wie er sich auch in einem elektronischen Stück von Mauricio Kagel, „transición I“, darbietet. „Carré“ dauert etwa 32 Minuten. Obgleich alle Parameter — die veränderlichen Toneigenschaften — fixiert sind, können durch das agogische Zusammenspiel der vier Dirigenten zeitliche Verkürzungen oder Dehnungen eintreten.

Im Prinzip ist das Adagio-Musik. Man hört bevorzugt Gleittöne und schwebende Rhythmen. Die Chöre singen einen rein phonetischen Text: Vokale und Konsonanten nach internationaler Ausspracheregeln. Bei der Verbindung von Konsonanten mit Geräuschinstrumenten, akzentuiert noch durch gelegentliches In-die-Hände-Klatschen, wie andererseits von Vokalisieren mit Violin-Glissandi werden strukturelle Gesetzmäßigkeiten deutlich erkennbar. Erfahrungen, die der Komponist bei der Arbeit an seinem elektronischen „Gesang der Jünglinge“ gemacht hat, dürften ausgewertet sein, wie überhaupt Rückwirkungen der elektronischen Musik auf die instrumentale unüberhörbar sind. Nach etwa 20 Minuten tritt eine schockartige Kulmination ein, dann erlahmt das Stück, aber Stockhausen erlaubt — wiederum erstaunlich —, daß man zeitweise weghört. Er begründet das damit, daß „jeder Moment für sich bestehen kann und gleichzeitig mit allen anderen Momenten verwandt ist“. Das Stück ist nicht „seriell“ im herkömmlichen Sinne, sondern in Gruppen komponiert. Gruppenkomposition beruht darauf, daß Tondauern und Tonhöhen einem gemeinsamen Zeitbegriff unterliegen. Die Makro-Zeit — fixiert in Rhythmus und Metrum — ist mit der Mikro-Zeit — fixiert in Harmonik

und Melodik — in Einklang gebracht. Man komponiert mit diesen Gruppen wie früher mit Tonreihen.

Jede Entwicklung trägt den Umschlag in sich selber. Wenn alle Elemente der Musik als „Zeit“ erscheinen, gibt es schließlich gar keine Elemente mehr: es kommt zu einer puren Darstellung von „Zeit“, in der sich genau so etwas wie nichts ereignen kann. Zwar gibt es eine Möglichkeit, aus diesem Zirkel zu entinnen: das Ausweichen ins Fernöstliche. Aber dann muß man es konsequent betreiben. John Cage betreibt es — soweit wir das beurteilen können — konsequent: er hört auf zu komponieren. Stockhausen komponiert noch, aber bisweilen — so scheint es — mit dem gleichzeitigen Willen, es nicht zu tun. Auch seine Musik ist hindurchgegangen durch das orientalische Erlebnis. Es dürfte verfrüht sein, darüber zu urteilen, inwieweit die Berührung mit der fernöstlichen Klangwelt alles serielle Planen und Denken von Grund auf in Frage stellt. Bei Stockhausen lassen sich geradezu Schockwirkungen vermuten.

Musik in diesem Sinne ist Meditation. Der Versuch, diese Meditation durch eine immer differenziertere Skala von Schällen zwischen Klang und Geräusch zum Tönen zu bringen und das Statische dieses Vorgangs durch eine komplizierte Verteilung von Schallquellen im Raum aufzuheben, hat etwas verzweifelt Ernstes an sich, aber auch etwas von erster Verzweiflung. Die intensiv wirkende Aufführung — geleitet von einem internationalen Team: Michael Gielen aus Wien, Mauricio Kagel aus Buenos Aires, Andrzej Markowski aus Krakau und dem Komponisten selber, die Chor-Einstudierung Max Thurn und Otto Franze verdankend — stieß auf das übliche tumultarische Für und Wider, das keinen Aufschluß darüber gibt, inwieweit Verständnis herrscht für das, was tönt.

Der vorangegangene elektronische Teil enthielt eine Uraufführung: die „*momenti*“ von Luciano Berio — ein beinahe effektvolles Stück, das offenbar sogenannte Farbgeräusche mit klangvollen Passagen kombiniert. Claus-Henning Bachmann

## OPER

Strawinsky plus Puccini . . . . . Köln

Keine entschiedeneren Kontrahenten auf dem Opernforum des 20. Jahrhunderts als Puccini und Strawinsky. Keine provokativerer Paarung als die, den Zauberer sensualistischer Opernkünste und

den Zuchtmeister abstrahierender Opernethik zusammenzuzwingen. Oscar Fritz Schuh unterzog sich und sein Publikum solch kühner Koppelung zum Einlaß in die Kölner Opernsaison. Er stellte Puccinis „*Gianni Schicchi*“ (1918) neben und nach Strawinskys „*Oedipus Rex*“ (1927), ließ auf die oratorische Operntragödie des Wahlpariser Russen die für New York geschriebene Opera buffa aus der späten Trilogie des Italieners folgen. Der alte Kontrastdualismus sollte berufen sein: Schicksals-schlag und Satyrspiel. Wurde die Doppelspannung hier als Einheit deutlich, wurde universalistisches Operntheater erlebt? Oder blieb es bei opernästhetischem Doppelgenuß, beim Kontrastreiz für Kenner, Snobs und Operntiger sonst?

Zielte Schuh nun aber auf mehr, konnte er auf Grund seiner Konzeption auf mehr zielen? Wäre mehrpoliges Musiktheater unseres mehrpoligen Jahrhunderts nicht mit zweimal Strawinsky konzentrierter einzuspielen gewesen? Schuh reizt das Artifizielle heute stärker als das Essentielle, oder wägender gesagt: Schuh sucht beides ineinanderzuheben, wo nicht zu identifizieren.

Man wird die Bühnenkonzeption Schuh-Neheers für Strawinskys „*Oedipus Rex*“ respektieren müssen. In der Fülle der Versuche, diesem archaischen Opern-Oratorium szenisch gerecht zu werden, hat der Gedanke, die Figuranten des grausamen Schicksalsvollzugs über die kreisrunde Schlinge ihrer Lebensbahn schreiten zu lassen, etwas Zwingendes, das allerdings der Stimmverständlichkeit des Hauptpaares Oedipus und Jokaste auf dem Riesengrund nicht gerade entgegenkommt. Auch die Plazierung des Thebanerchores in die Mitte dieses nach vorne fallend-flach abgetrepten Rundstegs, so symbolträchtig sie bleibt für die fünfzig Minuten des dramatischen Geschehens, kommt dem Stimmkontakt zum Orchester nicht eben zugute. Dieser Kontaktmangel war es, der über die Auffaltung der Partitur mehr als zuträglich seine Schatten warf. Sawallisch zeigte sich auffallend unsicher in der Konturierung von Klang und Rhythmus. Nur wenige Abschnitte standen unerbitlich klanggestanz im Raum. Dabei hätte Schachtschneiders lyrisch biegsamer Tenor der Titelpartie durchaus legitim die Opernlichter aufsetzen können, wären ihm über Jokaste, Kreon, Tiresias nur ebenbürtige Stimmkontrapunkte gekommen.

Soweit erlaubt, ging Schuhs Hand dem Decrescendo für Oedipus ausdrucksgepannt nach. Von ergreifender Größe schließlich der Abstieg des Ge-





Zilligs „Opfer“ in Kassel  
Foto: Nehrlich

schlagenen ins Dunkel, ins Nichts; der Knaben-Leitstützen entkleidet. Gescheit angesetzt die prekäre Figur des zum Publikum vermittelnden Sprechers. Die Nuance seiner Konzilianz hat Cocteau, der Urheber des Textes, übrigens in rhetorischer Disziplinierung nie gezeigt.

Diese verbindlichere Note hob auch die ihrer Idee nach rigorosere Bildvorstellung *Nehers* um einiges wieder auf. Die hinter das Szenenrund gestellten *Neherschen* Schicksalstafeln, je fünf schmale Wandbahnen links und rechts, bis zum Erscheinen der *Jokaste* goldgrundig, dann — axial umgewendet — schwarzgrün, erschienen stellenweise von verschwommenen Projektionen figürlicher Ornamentik übergossen. Das konnte so wenig suggestiv sein wie der schwarzrote Schlund in der Hintergrundmitte.

Aufweichung für Strawinskys lapidaren „*Oedipus Rex*“, Zuspitzung für Puccinis diffizil getönten „*Gianni Schicchi*“, so gab sich das angezielte polare Musiktheater im Wirkungseffekt. Natürlich fielen die Sympathien des rheinischen Opernpublikums einhellig auf die ironisch funkelnde Testamentsfälscher-Komödie, auf diese flirrend frivole, doppelt und dreifache Spielspiegelung. Was Schuh hier an subtilstem Marionettengeist im Ensemble der Erbschleicher heraufbeschwor, ist von Ophüls bis de Sica nicht pointierter zu erleben gewesen. Wie saftig Benno Kusches *Gianni Schicchi* in die verderbte Sippschaft hineinfährt, das wird heute auf deutschen Opernbühnen ein zweites Mal in solchem Brio kaum darstellbar sein. *Nehers* simplissimusartig geschärfte Bürgerdekors setzten ge-

naue optische Akzente. Sawallischs vielgerühmte federnde Hand gab mit den jetzt bestgelaunten Musikern des Gürzenichorchesters die leid- und leitmotivisch durchbrochene Klanggrundierung. Jubelndes Haus. Aber: Polares Musiktheater?

Heinrich Lindlar

Winfried Zillig: „*Das Opfer*“ Kassel

Eine riesige gezackte Eisscholle hängt über der Bühne des Kasseler Staatstheaters, auf der in der Inszenierung von Hermann Schaffner zum ersten Male seit fast 25 Jahren Winfried Zilligs Oper „*Das Opfer*“ wieder aufgeführt wurde. Im Jahre 1937 hatte die Hamburger Staatsoper in der Regie von Oskar Fritz Schuh und unter der musikalischen Leitung Hans Schmidt-Isserstedts das Werk des damals 30jährigen Schönberg-Schülers Winfried Zillig uraufgeführt, der die Oper nach einer Episode aus Reinhard Goerings Schauspiel „*Die Südpolexpedition des Kapitäns Scott*“ in kurzer Zeit niedergeschrieben hatte. Doch schon nach drei Aufführungen wurde das „*Opfer*“ von den Nationalsozialisten verboten und konnte der Öffentlichkeit erst 1959 wieder — in einer konzertanten Aufführung im NDR unter Schmidt-Isserstedt — vorgestellt werden.

Es ist Schaffners Verdienst, daß er das Werk in einer durchaus als positiv zu bezeichnenden Realisierung erneut zur Diskussion stellte, wenn auch nach wie vor die Frage offen bleiben muß, ob ein repertoirefähiges Stück für die Bühne zurückgewonnen wurde oder ob sich das „*Opfer*“ nicht vielleicht doch mehr in konzertanten Aufführun-

Zilligs „Opfer“ in Kassel  
Foto: Nehrlich



gen, die seine Nähe zum Oratorium betonen, behaupten wird. Die zahlreich erschienenen Intendanten, Komponisten und Kritiker aus allen Teilen Westdeutschlands ließen das Interesse erkennen, das man Zilligs vergessener Oper entgegenbringt.

Für das Libretto wurde ein Abschnitt aus Goerings Südpol-Drama ausgewählt, eine der letzten Stationen auf dem Schicksalswege der Antarktisforscher Scott, Oates, Wilson und Bowers, ihren Rückmarsch vom Pol zum Lager. Resignation liegt über diesem Zug durch die Eiswüste, der im Grunde umsonst war, da Amundsen schon vor ihnen den Südpol entdeckt hatte, und überdies werden die geringen Aussichten, sich noch zu retten, erschwert durch Oates, der, halb erfroren, den anderen kaum noch folgen kann. Als er spürt, daß er die Expedition gefährdet, geht er in die Eisfelder hinaus, um sich zu opfern für die Kameraden.

Das formale Vorbild ist für den Frühexpressionisten Goering (der sich aus Protest gegen die Diktatur 1936 das Leben nahm) die griechische Schicksalstragödie mit ihren Forderungen nach Einheit von Zeit und Raum, mit der Aufteilung in eigentliche Handlung und reflektierenden Chor, der das Geschehen kommentiert, aber niemals eingreift. Wie im antiken Drama schildert das Stück den Verlauf einer inneren Entwicklung, bei der die Entscheidung schon gefallen ist, bevor die Handlung beginnt. Oates wird zum Helden aus der gegebenen Situation heraus, aus dem Gefühl einer unausweichlichen persönlichen Entscheidung.

Diese personale Tragik wird jedoch — wiederum im Sinne der antiken Auffassung — zum Modellfall erhoben, zur allgemeingültigen Situation, die sich überall ereignen könnte.

Doch nicht um eine Glorifizierung des Heldischen ging es den Autoren, die Grundidee des Stückes ist vielmehr die der Überwindung der Materie, der Naturkräfte durch den Geist, durch spezifisch menschliche Fähigkeiten wie Pflichterfüllung, Tapferkeit, Kameradschaft, vor allem durch das Opfer. „Es opfert sich ein Mensch“, singt der Chor, der durch Pinguine dargestellt wird, um die Naturmacht zu symbolisieren, als Oates für die Freunde stirbt. Gleichzeitig wird diese immaterielle Auffassung, der Mythos des Opfers aber wieder durchbrochen durch die Bedeutung, die dem Ruhm, auch dem Nachruhm der Toten beigemessen wird. „Ewig“ ist der Mensch nach Goerings Anschauung nur, indem er sich in den Kreislauf der Natur einfügt, sich dem „Gesetz“ unterordnet.

Goerings Sprache ist rhythmisch akzentuiert, trocken in den Dialogen der Männer, mit statisch-blockartigen Passagen in den Chören und deutlichen Schwerpunkten auf Wort-Motiven oder philosophisch getönten Leitsätzen; sie ist zuweilen unterschwellig expressiv, dann wieder hervorbrechend im ekstatischen Aufschrei. Die Musik Zilligs schwächt das Pathos der Sprache ab, ohne jedoch auf das Moment des Expressiven zu verzichten. Im Gegenteil: seine aus einer einzigen Zwölftonreihe entwickelte Musik läßt dem Ausdruck großen Raum, und Zillig erreicht hier



Klangwirkungen, die bei aller Strenge der Verarbeitung an spätromantische Vorstellungen erinnern. Die zwölftönige Reihe, die er in vier Dreiklänge aufteilt, von denen je zwei im Tritonusverhältnis zueinander stehen, liefert das Material für die gesamte Oper, die eine Art Verschmelzung von Zwölfton-Technik und tonalen Funktionen darstellt. Dabei ist auch die Musik streng den Intentionen des Dichters angepaßt, sie schildert weniger die persönliche Stimmung, sondern bleibt immer auf die Grundidee: das Opfer, bezogen. Zu starker geistig-seelischer Verdichtung gelangt Zilligs Musik vor allem in den Arien des Oates, die ausgesprochen kantabel gehalten sind, oder in den rhythmisch straffen, fugierten Chören und harmonisch dichten Orchesterpassagen der Sturm szenen. Solistisch eingesetzte Instrumente charakterisieren teils menschliche Stimmungen, teils auch die unerbittliche Härte der Natur, wenn z.B. spitze spröde Xylophonklänge klirrendes Eis zu umschreiben scheinen; sie geben Atmosphäre und wirken trotzdem abstrakt, überzeugend auch ohne den literarischen Bezug.

Schaffners Inszenierung ist äußerst sparsam in den Requisiten, die dämmrige Bühne unter der weißbläulichen Eisscholle erweckt Assoziationen an die kalte, unbarmherzige Polarwelt, an unendliche Weite, an ungliedertes Chaos. Sehr schön das sich immer mehr in der Entfernung verlierende Zelt der zurückbleibenden Forscher. Rudolf Dücke hatte sehr sorgfältig die so schwierigen Chöre einstudiert; lediglich die Choreographie für die eingefügten Bewegungsszenen wirkte nicht sehr überzeugend und mußte, wenn man nicht überhaupt besser ganz auf sie verzichtete, anders eingerichtet werden. In der Bariton-Rolle des Oates bewährte sich Martin Mathias Schmidt, darstellerisch zurückhaltend, mit ergreifendem Ausdruck in seiner Abschieds-Arie. Durch Aage Poulsen, Horst Euler und Marion Aldi wurde das Ensemble ergänzt. Winfried Zillig dirigierte am Premierenabend umsichtig und temperamentvoll das Staatstheater-Orchester. Willy Krauß hatte das Werk einstudiert; ihm ist entscheidend die glückliche Aufführung zu danken.

Mette von Kalm

#### Oper als Symbol- und Märchenspiel

München

In Paul Hindemiths Oper „Mathis der Maler“ geht es um die Verteidigung der Freiheit und Selbstverantwortlichkeit des schöpferischen Künst-

lers gegen die Mächte der Umwelt, die seine Kraft unter ihr diktatorisches Gesetz zwingen wollen. Wie aber eine Neuinszenierung des Werkes in der Staatsoper erkennen ließ, die als Geburtstagsgabe dem fünfundsechzigjährigen Komponisten gewidmet war, scheint die Frage der szenischen Gestaltung noch immer ein nicht restlos bewältigtes Problem. Hindemith ist kein Dramatiker, die Darstellung der Idee des künstlerischen Ethos ist sicherlich auch kein dramatischer Vorwurf, jedoch bedarf es für ihre szenische Sichtbarmachung eines dramaturgischen Prinzips, das auch den epischen Ablauf der einzelnen Bilder in einem spannenden Gleichgewicht hält. Die Polyphonie der historischen Motive aus dem vielfältigen Geschehen der Reformation und der Bauernkriege tritt in ihrer Realität wohl von selbst in den Vordergrund; sie muß aber in einem sinnvoll gemessenen Kontrast zu den großartigen Visionen des sechsten Bildes gestellt sein, in denen Hindemith die geistige Wesenheit des Künstlers in genialer Weise deutet und sichtbar macht, die dann schließlich durch die Schaffung des Isenheimer Altares gekrönt wird. Die Gebundenheit des Künstlers an eine, ihn selbst übersteigende transzendente Welt ist wohl der zentrale Kerngedanke des Werkes, um den sich das historische Geschehen nur zu seiner symbolhaften Verdeutlichung abspielt. In der Inszenierung von Hans Hartleb, dem neuen Oberspielleiter der Münchener Oper, werden diese Bezüge nicht endgültig klar. Es genügt nicht, zur Verwesentlichung des dramatischen Geschehens den historischen Bildern lediglich einen strengen, epischen Umriss zu geben, der die Realismen nur knapp andeutet, es muß die visionäre Welt des schöpferischen Ingeniums dafür um so leuchtkräftiger hervortreten. Und diese hat die Inszenierung völlig im Dunkel gelassen, ja das Engelskonzert überhaupt gestrichen. Man hat den Eindruck, die Inszenierung wollte jeden Verdacht einer Roman-tisierung vermeiden und hat daher in einem puritanischen Eifer die Bildsymbolik derart geschwächt, daß das innere dramaturgische Gleichgewicht gestört und die dynamische Spannung aufgehoben wurde. Die Leidenschaftlichkeit der Musik hatte kein szenisches Widerspiel. Dieser Gegensatz fiel um so mehr auf, als Joseph Keilberth die Partitur recht klangüppig und expressiv auslegte. Und es entsprach wohl auch der Auffassung des Regisseurs, daß Otto Wiener die Titelfigur zu keinem von inneren Gesichtern bedrängten Künstler formte. So leidenschaftslos ist der heute bereits zum Klassiker erhobene

Hindemith nicht, wie ihn die Münchener Inszenierung sehen möchte.

Der ganze Zauber der unvergänglichen Märchenwelt tat sich im Gärtnerplatztheater bei der Aufführung der recht selten gespielten Oper von Serge Prokofieff „Die Liebe zu den drei Orangen“ auf. Hier steht noch die romantische Phantasie in verwegen üppiger Blüte. Den Ausruf des Magiers Tchelio „Ich bin ein echter Zauberer und trotzdem vom Theater“ möchte man als ein künstlerisches Glaubensbekenntnis von Prokofieff auffassen. Gozzis im Stil der klassischen Commedia dell'arte empfundenes Märchenspiel von dem kranken Prinzen, der nicht mehr lachen kann, hat Prokofieff so dicht in eine unheimliche groteske und skurrile Symbolik verwoben, daß die Bühne zu einem verwirrenden Zauberland wird, in dem die naiven Fragen nach dem „Was und „Warum“ keinen Sinn mehr haben, sondern die irrationale Phantasie Alleinherrscherin ist. Offensichtlich hat Prokofieff mit dem nüchternen Theaterverstand unserer Zeit einen Scherz machen wollen, denn seine Ironie blitzt aus den verworrensten Handlungsknoten. Diese dicke Mischung von Ironie, schwer zu entziffernder Symbolik, Romantik und Harlekinade mag der Grund sein, warum das Werk so schwer auf unserem Theater Fuß fassen kann. Oder sträubt sich der heutige Mensch gegen eine naiv-raffinierte Verzauberung? Vielleicht liegt hier die Ursache zu unserer vielzitierten Theaterkrise. Die Musik läßt hören, daß Prokofieff die Zeitgenossen der ersten beiden Jahrzehnte unseres Jahrhunderts sehr genau gekannt hat. Er hat die Oper im Jahre 1919 in Amerika geschrieben. Aber ihre Farben leuchten noch frisch und natürlich, das Satzgewebe ist nicht kompliziert, seine Klangreize besitzen Geist und Witz. Für den Regisseur Arno Assmann war die Inszenierung eine höchst willkommene Gelegenheit, die Bühne mit seinen Einfällen so zu überfluten, daß er alle Dimensionen des Raumes zu Hilfe nehmen mußte, um sie auch unterzubringen. Die Bühnenbilder und Kostüme von Max Bignens sind ein toll-bunter Wirbel von Farben, geheimnisvollen Zeichen und bizarren Vogelköpfen. Chagalls Traumgesichte haben offensichtlich mitgewirkt. Und erstaunlich bleibt die Arbeit von Kurt Eidhorn, wie er mit den immerhin begrenzten Mitteln seines Orchesters die doch recht anspruchsvolle, vielfältig glitzernde Partitur zum Klingen brachte. Und in der Besetzung hat die Inszenierung das Kunststück fertig gebracht, alle

insgesamt 27 Partien, die eigentlich ein einziges Ensemble ohne Haupt- und Nebenbedeutungen darstellen, so homogen nebeneinander zu stellen, daß sich nur unwesentliche Unterscheidungen bemerkbar machen. Der Premierenerfolg war groß.

Joachim Herrmann

### Japanische Oper

Kiel

*Ikuma Dan*, ein japanischer, in London geschulter Komponist, gibt in seinem dramatischen Erstling „Der silberne Reiher“ eine gediegene Talentprobe, vielleicht nicht weniger, ganz sicherlich aber nicht mehr. Die heimatliche und die fremde „Lehrstelle“, beide sind in der sauber gearbeiteten Partitur klar herauszuhören, soll heißen, Dan versteht es nicht recht, eine Entscheidung zu treffen. Er findet auch nicht die übergeordnete Synthese, sondern nur ein Hin und Her zwischen Nippon und Europa und damit als Summe ein Grau in Grau des Kolorits, das diesem deutschen Neuerwerb keinerlei Chancen von Gewicht verspricht. So lebt das Werk von der schlichten Eindringlichkeit des Textes, einer Parabel-ähnlichen Erzählung, die einen Reiher sich dankbar zum Menschen verwandeln läßt. Als er unwürdig behandelt wird, muß er wieder zum „Silbernen Reiher“ werden. Die tief innen geborgene Tragik des Stoffes wie auch seine verhaltene Leidenschaft bleiben musikalisch ungehobene Schätze. Zu rühmen ist die Kieler Wiedergabe durch die klare Regie von Heinz Schirck und die überlegene musikalische Leitung Hans Feldigls. Helmuth Steger

### „Mirandolina“ — ein Erfolg

Essen

Man möchte von einer Renaissance der Opernstoffe sprechen, denkt man an die Begegnungen der Opernbühne in den letzten fünfzig Jahren mit dem italienischen Theater des 18. Jahrhunderts. Es ist nicht schwer, die Gründe zu finden. Die Oper ist notwendigerweise immer auf der Suche nach neuen Sujets. Der tägliche Verschleiß ist groß, das Repertoire schmal, und der Geschmack wandelt sich ewig. Man war um die Jahrhundertwende der Weltanschauungsoper müde, der Naturalismus war in Gestalt des Verismo auch in die Oper eingebrochen. Und nun suchte man nach Entspannung, nach dem Leichten, Beschwingten und Anmutigen. Man entdeckte das 18. Jahrhundert. So beginnt bereits vor dem ersten Weltkrieg die Zeit des Neoklassizismus, und einer der ersten, die rück-



Martinůs „Mirandolina“ in Essen  
Foto: vom Endt



schauend wieder der Welt der alten, traditionellen Opera buffa begegneten, war der Deutsch-italiener Wolf-Ferrari. Seit fünfzig Jahren ist die Kette nicht abgerissen — Gozzi, Goldoni sind dutzendfach vertont worden. Ein neues Glied hat der Tscheche *Bohuslav Martinů* angefügt; in Nizza komponierte er im Jahre 1954 — er war damals bereits fast 65 — Goldonis Meisterlustspiel „La Locandiera“ in italienischer Sprache unter dem Titel „*Mirandolina*“. Es kam nach der Uraufführung in Prag im vorigen Jahr nun in Essen zum ersten Male auf die deutsche Bühne. Die Besucher der Premiere danken die Begegnung der Intendanz, die das Stück erworben hat. Aber die Begegnung heißt nicht nur Martinů, sondern ebenso Günter Roth.

Günter Roth ist der Regisseur. Das Stück ist ein Glücksfall für ihn. Denn die Musik läßt ihm allen Raum, ein komödiantisches Spiel zu treiben. Ottowerner Meyer hat ein Haus auf die Bühne gestellt. Es dreht sich im Laufe des Abends, es

zeigt seine vier Seiten, sie sind offen. Wir blicken in das Gasthaus der *Mirandolina*, alle Personen spielen mit, als wäre die Handlung auf der Straße. Es ist ein Stück täglichen, alltäglichen Lebens. Ein Stück Venedig. Ein Stück Florenz. Ein Stück irgendwo. Ein Stück Komödie des Lebens. Und selten war ein Ensemble so vom Geist der Komödie getragen wie hier. Die Mitwirkenden fügen sich so glänzend in das Ganze ein, daß sie nicht einzeln charakterisiert zu werden brauchen. Es sind in der Reihenfolge des Programmes Käthe Graus, Lilo Ehret, Hildegunt Walther, Karl-Heinz Lippe, Gottfried Ingebrand, Hugo Zinkler, Gerd Feldhoff, Julius Jüllich, Ulrich Bernsdorf.

„*Mirandolina*“ ist eine Oper ohne Chor, eine Ensembleoper für sieben Solisten. Die Essener Aufführung bringt eine spezielle Fassung, die sich aus der Probenarbeit ergab, eine Fassung der Komödie für das „kleine Haus“. Man hat die Or-

chesterzwischenspiele, die in Prag zum Teil getanzt wurden, gestrichen, man hat gekürzt, gerafft, einige kurze Dialoge eingebaut. Der Abend gewinnt so bedeutend an Tempo, er nähert sich dem Filmlustspiel. Es ist immer Leben auf der Bühne, ohne auch nur einen Augenblick den Eindruck der Unruhe zu verbreiten.

Bleibt noch zu sagen, daß sich der Ensemblegeist auch der musikalischen Seite der Aufführung mitgeteilt hat. Auf der Grundlage einer sehr soliden musikalischen Einstudierung wird unter Wolfgang Drees flott und unbeschwert musiziert und der Partitur an Farbe und Virtuosität abgewonnen, was ihr das hohe Können und die Erfahrung des Theatermusikers Martinü mitgegeben haben. Das Publikum hatte viel Freude und zeigte sich am Schluß begeistert.

Karl H. Wörner

### Drei moderne Opern-Einakter Krefeld

Wer hat von dem Georg-Kaiser-Libretto, „Der Zar läßt sich photographieren“ noch etwas gewußt? Wer irgend etwas über die aus blühendem Unsinn und Hintersinn genauso blendend gefügte Komposition? Kurt Weill schrieb sie im Dreigroschenjahr 1928 — da er eben seinen Song-Stil zur Perfektion gebracht, außerdem aber die tonartfremde, zwielichtig-heitere Schreibart seines genialen Lehrherrn Busoni noch völlig präsent hatte. Präsent genug, um eine Grammophonmoralität mit einem subtilen, fast magischen Hintergrund von Resignation zu versehen, oder um aus Knalleffekten der Farce enorme operngerechte Steigerungen herauszuholen!

Das war die eine Entdeckung auf dem neuen Einakter-Abend der Krefelder Oper. Die andere: ein Regisseur, der noch nie Regie geführt, Reinhold Schubert, Chefdramaturg der Deutschen Oper am Rhein. In dieser Eigenschaft freilich hat er längst an seinem Spürsinn und seiner Energie, derartige Dinge auszugraben und durchzusetzen, keinen Zweifel aufkommen lassen. Schubert und sein Bühnenbildner Dominik Hartmann ließen also Riffi und edelsten Jugendstil-Postkartenkitsch umschichtig über die Szene wuchern. Und mittendrin ging wahre, wahrhaftige Opera buffa vonstatten. Halbwach, halbgeträumt, höchst kunstreich und immer dann in verstärktem Maß, wenn sich Handlung und Musik auf das Haupt-Duo, Zar und Gangster-Photografin (Eugene Green, Marcella Reale) konzentrierten.

Im „Tagebuch eines Iren“ nach Gogol mit Zwölftonmusik des Engländers Humphrey Searle

grenzte die Regiekunst über doppeltem Boden an Hexerei. Biedermeierparadiese, isoliert in Panoptikumskabinetten, rauchig aufblendend, weghuschend. Wer das sah, erlebte schwärzesten Witzzeichnerhumor und in einem Atem damit eine Wozzeck-Tragödie, nicht zuletzt dank dem grandios eingearbeiteten Hauptdarsteller-Tenor Giselbert Wolfgang Kassel. Berlin entsinnt sich, daß vor zwei Jahren auf dem Festwochen-Studioabend Humphrey Searles nervensägende, streng beherrscht gesetzte Kurzoperndarstellung der einhellig anerkannte Treffer gewesen ist.

Selbst in Boris Blachers reichlich kühl konzipiertem Einakter „Die Flut“ nahm Reinhold Schubert jedes starke Charakter- und Handlungsmoment einzeln oder gebündelt aufs Korn, vorwiegend mit Hilfe einer Scheinwerfer-Regie, deren Eigenart und Prägnanz sich auch während der folgenden Darbietungen nicht minderte.

Eine lebendige Orchesterdarstellung unter Romanus Hubertus und eine Auswahl teils junger, teils erfahrener Solosänger taten das ihre, damit das Ereignis unter größter Spannung und entsprechendem Beifall, vor auffallend viel Zwanzigjährigen und anderen Interessenten, ans Ende kam.

Heinrich von Lüttwitz

### Eine neue Musikkomödie Magdeburg

Als erfolgreiche Uraufführung brachten die Städtischen Bühnen die von Heinz Röttger vertonte einaktige Komödie „Der Heiratsantrag“ von Anton Tschechow. Der Komponist hat es verstanden, das von dem Autor als „Scherz“ bezeichnete Sprechstück in einem Stil zu vertonen, der seinem witzigen und grotesken Gehalt in sehr überzeugender Weise entspricht. Röttger behielt den Text Tschechows im wesentlichen bei und komponierte ihn in einem musikalischen Konservationsstil, bei dem die Singstimmen teils dem Original in einem instrumental begleiteten rhythmischen Sprechton folgen, der mit einem Parlando von häufig ariosem Ausdruck wechselt und sie gelegentlich zu Duetten und Terzetten zusammenführt. Selbst Koloraturen in komisch-persiflierendem Opernstil gelangen zur Anwendung. Die moderne, auch das Reihenprinzip benutzende Musiksprache deutet, treffsicher unterstützt von dem mit Meisterschaft und Klangfantasie eingesetzten Orchester, das szenische Geschehen in humorvoller Weise. Unter der Regie Hans Fettigs und mit den aus-





Roettgers „Heiratsantrag“  
in Magdeburg Foto: Spelthahn

gezeichnet singenden und spielenden Darstellern Horst-Dieter Kaschel, Günter Köbrich und Ellen Becker erwies sich das Werk als wertvolle und sehr willkommene Bereicherung der Musikbühne.

Otto Bretthauer

#### Wagner in der Provinz

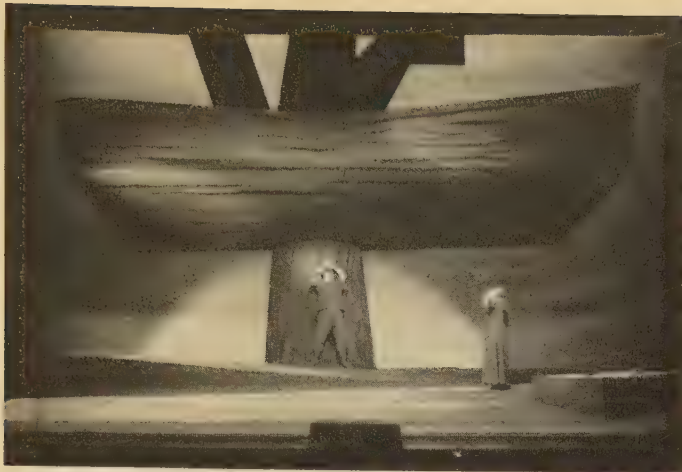
Regensburg

Da der Opernspielplan wahrscheinlich als Zugeständnis an den Konservatismus der Besucher wieder zur großen Oper übergegangen ist, steht Richard Wagner zu Beginn der Spielzeit im Vordergrund. Einmal mit seiner Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis“ von Gluck und zum zweiten mit der „Walküre“. Glucks Werk wurde von Walter Storz so inszeniert, daß die Wahl der Wagnerischen Fassung, vor allem der schlimmen Eingriffe im letzten Akt wegen, unverständlich erscheint. Mit Otto Winkler am Pult und der stimmlich und darstellerisch guten Besetzung ist die „Iphigenie“ trotzdem eine beachtliche Leistung.

Mit der „Walküre“ ist das Theater über sich hinaus gewachsen. Jo Lindinger schuf mit dem Bühnenbild als unbegrenztem Raum die Möglichkeit einer solchen Wagner-Aufführung auf der relativ kleinen Bühne. Bei einer bis an die Grenze ge-

fährten Abstraktion sind die für die einzelnen Akte geforderten Attribute durchaus vorhanden. Die Möglichkeiten des Lichts sind äußerst geschickt genutzt. Eberhard Kuhlmanns Regie geht mit dem Bild Hand in Hand in einem Minimum an Spiel. Die Dramaturgie ist weitgehend in ein wechselhaftes Positionsverhältnis der Darsteller zueinander gelegt. Musikalisch bringt Otto Winkler das für Regensburg fast unmöglich Scheinende gut zuwege. Die Ausgewogenheit, die Synthese von Bild, Spiel und Musik vermögen Wagners Idee vom „Gesamtkunstwerk“ überzeugend zu vermitteln. Gertrude Hutter beherrscht die Szene, voluminös und metallisch sekundiert von Hermann Firdiow. Maria Kooy versucht die fehlende dramatische Höhe durch mehr lyrische Gestaltung auszugleichen. Es gelingt nicht immer, ist aber an sich vertretbar, weil Harald Adler, ein Neuling auf der Opernbühne, mit gutem Material seinem durchaus heldischen Siegmund ebenfalls einen Zug zum Lyrischen gibt. Gertrud Vollath als Fricka wächst in bemerkenswerte Größe. Otto Faber ist Hunding. Die Walküren führen einen teilweise erfolgreichen Kampf mit der Kraft des Orchesters. In ihrer Geschlossenheit und dem Mut zu neuen

Wagners „Walküre“  
in Regensburg Foto: Neumann



künstlerischen Wegen in Bild und Regie verdient die Aufführung wegen ihrer zeitgemäßen und doch unzeitlichen Gültigkeit Beachtung. Franz A. Stein

## KONZERT

### Krenek unterwegs

Berlin

Zweimal war jetzt in Berlin Ernst Krenek als Interpret eigener Werke zu hören, als Dirigent des Österreich-Abends beim Sender Freies Berlin und als Begleiter des mit seinem Schaffen eng verbundenen Essener Tenors Rudo Timper im Amerika-Haus. Das Sinfoniekonzert, vom Radio-Symphonie-Orchester bestritten, war keineswegs dem alten, sondern durchaus dem ultramodernen Österreich gewidmet, was wieder einem Teil des Publikums nicht recht behagen wollte. Im Programm war Krenek selbst mit zwei neueren Schöpfungen vertreten, mit den fürs Louisville-Orchester geschriebenen „Elf Transparenten“ von 1954 und der „Quaestio temporis“ von 1959. In den „Transparenten“ erscheinen auf serieller Basis die Eingebungen komprimiert und sind klanglich wie motivisch reizvoll abgewandelt; der „Quaestio temporis“ liegt ein kompliziertes Berechnungssystem zugrunde, das hier nicht nochmals erläutert werden soll. (Vgl. Musica 1960, Heft 7, S. 415 ff.) Eine fruchtbarere Entwicklungsmöglichkeit zeigen die als Uraufführung gebotenen „Espressioni fondamentali für Orchester“ des jungen Wiener Friedrich Cerha (Jahrgang 1926), die in ihrer Satzweise zwar reichlich überladen anmuten, aber dank ihrer rhythmischen Vielfältigkeit und ihres Reichtums an Phantasie

einen starken Talentbeweis darstellen. Schönbergs Klavierkonzert, von Robert Alexander Bohnke vorgetragen, bildete für die Gesamtorientierung dieses Abends eine beinahe schon klassisch wirkende Mitte.

Der Liederabend repräsentierte einen ebenso guten wie instruktiven Querschnitt, der bei dem Rilke-Zyklus von 1926 („O Lacrimosa“) begann und über die „Gesänge des späten Jahres“ von 1931 zu den Hopkins-Liedern von 1946 führte. Auch auf diesem Teilgebiet werden die Gewandtheit sowie die Wandlungsfähigkeit des Komponisten Krenek ungemein deutlich, der es sich in der Wahl seiner Texte niemals leicht gemacht und sich als literarischer Autor gern selbst betätigt hat. Gerade an diesem Abend ließ sich der bisherige Weg Kreneks genauestens studieren: vom spätromantischen Liede ausgehend, beschäftigte er sich schon 1931 mit Ansätzen zur Zwölftonmethode, um dann allmählich sich auch den anderen seriellen Techniken zuzuwenden. Geistige Bildung, Intellekt und Kraft der künstlerischen Formung gehen hier Hand in Hand, so daß sich oftmals sehr überzeugende musikalische Gebilde ergeben.

Werner Bollert

Wien

In einer Feierstunde „Für und mit Ernst Krenek“, die das Österreichische College gemeinsam mit der Konzerthausgesellschaft im Mozartsaal veranstaltete, kam auch das gesprochene Wort zu seinem Recht, das bekennde, aussagende Wort, zu dem der Musiker Krenek immer wieder griff,



wenn ihm die Musik als Medium ungenügend erschien. Nach dem einleitend gespielten siebenten Streichquartett sprach Friedrich Saathen über das literarische Werk Kreneks unter dem Titel „Der Standort des Schriftstellers“. Dann las Ernst Meister die „Erinnerung an Karl Kraus“, eine eloquente Huldigung an den verehrten Kulturkritiker und Sprachtüttler; hierauf folgte eine bisher unveröffentlichte Prosa, das Fragment einer umfangreichen Erzählung, deren Titel bereits die Kafka-Nähe symbolisiert: „Die drei Mäntel des Anton K.“. Schließlich trat der Gefeierte selbst ans Pult mit einem gehaltvollen Vortrag über das Thema „Sprache und Musik“, in dem auch das Verhältnis des Komponisten zu seiner Vaterstadt Wien recht offen zur Sprache kam: ohne Verbitterung, aber auch ohne Sentimentalität. Es ging dabei hauptsächlich um die Oper „Karl V.“, die vor mehr als 25 Jahren vom damaligen Direktor der Wiener Oper, Clemens Krauss, bestellt und am Ort ihrer Bestimmung bis auf den heutigen Tag noch nicht aufgeführt worden ist.

In der Feierstunde gab es dann noch zwei Kompositionen Kreneks: sechs Motetten nach Worten von Franz Kafka und einen Zyklus von Klavierstücken mit dem Titel „Sechs Vermessene“. Diese beiden Werke zeigen die extremen Möglichkeiten Kreneks: den Lyriker und Espressivo-Musiker, der, im Innern vom Wort und dessen Stimmung angeführt, schöne und ergreifende Musik zu schreiben versteht. Und dort, in den Klavierstücken, den seit 40 Jahren in der Avantgarde schreitenden Neuerer, den Unruhgeist, den Messenden und Vermessenen, der mit diesen total durchorganisierten, hart und eigenwillig klingenden Stücken seinem Publikum, wie eh und je, das Äußerste zumutet. Nicht geschont wurden auch die Ausführenden: der junge Pianist Otto Zykan, das Rundfunk-Quartett und der von Günther Theuring geleitete Österreichische Kammerchor.

Die konzertante Aufführung von „Karl V.“ in einem öffentlichen Konzert des Österreichischen Rundfunks unter der Leitung des Komponisten kam einer Rehabilitierung dieses umstrittenen und angefeindeten Werkes gleich. Seine Dramatik, seine Aussage und Intensität wirken auch vom Konzertpodium, auf dem sich ein riesiges Ensemble versammelt hatte: Chor und Orchester des Österreichischen Rundfunks und drei Dutzend Solisten, von denen wenigstens der Träger der Titelpartie Otto Wiener sowie die Damen Draks-

ler, Bak und Escribano genannt seien. Die geschickte Dialogregie stammt von Otto Ambros, die Spielleitung hatte H. Sadis.

Helmut A. Fiedtner

Darmstadt

Ernst Krenek, dessen 60. Geburtstag man allenthalben in seiner alten Welt und Heimat feierte, trat nicht nur als Dirigent, Referent und Zuhörer bei Uraufführungen in Erscheinung, sondern — als bemerkenswerter Pianist — mit einer dreißig Abende umspannenden Tournee durch Mitteleuropa. Hier galt sein Wirken dem Lied, sowohl dem von Schubert und anderen Romantikern als auch dem eigenen. Der Essener Arzt und Tenor Rudo Timper, ein stimmlich begabter und in der Gestaltung hochbefähigter Tenor, trägt mit besonderer Leidenschaft Kreneks Lieder vor, denen ein Abend im Kranichsteiner Musikinstitut zu Darmstadt gewidmet war.

Mit Staunen hörte man eine Reihe von Liedern aus frühen, mittleren und späten Jahren, die beweisen, daß hier eine ungewöhnliche melodische Begabung an der Arbeit war und ist, die wir bislang — sowohl bei den Hörern als auch bei den Liedersängern — nicht ausreichend zu schätzen gewußt haben. Ob es sich um die Hopkins-Lieder von 1946 mit ihren eigenartigen kontrapunktischen Finessen oder um die frühen, nicht minder spekulativen Lieder von 1921 und auch um die balladesken Lieder von 1931 handelt, immer beglückt das Wissen um die Möglichkeiten des Vokalen in moderner Diktion, die Wolfsche Eindringlichkeit der Gestaltung und sichere Konturierung des teils stimmungsvollen, teils philosophisch-konstruktiv vertrackten Klavierparts einbezieht und nahtlos verschmelzen läßt. Zu einigen Liedern hat Krenek die Texte selbst geschrieben, immer aber mit hohem Niveau. Die stilistisch oft schillernden Lieder sind weitgehend so dankbar, daß man stets angesprochen und überzeugt ist. Viele solcher Lieder könnten in die normalen Programme von Abonnementskonzerten mit bekannten Sängern aufgenommen werden. Kreneks Lieder verdienten es, und für den Interpreten lohnte es.

In Darmstadt erlebte man eine eigenartige Uraufführung am Rande: die für Alma Moodie geschriebene, aber nie aufgeführte Violin-Solo-Sonate von 1925. Klaus Assmann, ein sorgfältiger und intensiver Geiger aus Frankfurt, hat das verschollene Manuskript wieder entdeckt und hier vorgestellt. In den schnellen Sätzen, besonders im Finale, gibt es humorvolle und spritzige Formu-

lierungen, im langsamen Mittelsatz nach anfänglichen reizvollen zweistimmigen Klängen eine zu weitschweifige und spannungslose Dehnung. In einer überarbeiteten Fassung könnte sich diese Sonate als eine Bereicherung des Repertoires für die Geige sehr gut ausnehmen.

Wolf-Eberhard von Lewinski

#### Begegnung mit Paul Hindemith Berlin

Während bei Paul Hindemith die pädagogischen Neigungen, wie es scheint, allmählich abklingen, nimmt sein Hang zum Dirigieren mit den Jahren mehr und mehr zu. Zweimal stand er diesmal am Pulte der Philharmoniker, wobei er mit dem ersten Konzert die Abonnementsreihe „Musik des 20. Jahrhunderts“ eröffnete. Unter solchem Motto konnte er die Vortragsfolge weit spannen, in der sogar das farbenreiche Vorspiel zu der Oper „Die Gezeichneten“ von Franz Schreker — als Ehrung für seinen heute fast völlig vergessenen Freund gedacht — den rechten Platz fand. Mit Karl Amadeus Hartmanns rhythmisch springlebigem, musikantischem „Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug“ (Solist Klaus Billing) und mit Goffredo Petrassis eindringlich ernstem „Coro di morti“ waren zwei wesentliche Zeugnisse älterer Zeitgenossen im Programm vertreten, das dann mit eigenen Werken von Hindemith abschloß. Daß er — abgesehen von drei Männerchören a cappella (Rias-Männerchor) — die „Sinfonietta in E“ von 1949 wählte, sei ihm besonders gedankt; stellt sie in ihrem bisweilen fast überquellenden Gedankenreichtum doch einen Höhepunkt innerhalb seines späteren Schaffens dar.

In einem weiteren Philharmonischen Konzert ließ Hindemith zwei diametral entgegengesetzte „Orpheus“-Kompositionen unmittelbar aufeinander folgen und ohne Kommentar für sich sprechen: Igor Strawinskys Ballettmusik von 1947 und Franz Liszts symphonische Dichtung von 1854, die hier seit Jahrzehnten nicht mehr erklingen war. Den machtvollen Schlußstein dieses Programms bildete seine eigene „Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser“ von 1930, die zartere Mitte Mendelssohns Violinkonzert, das die hochbegabte junge polnische Geigerin Wanda Wilkomirska herrlich vortrug.

Die interessanteste Unternehmung unter Hindemiths Leitung jedoch ereignete sich im Rahmen der Festwochen: unter dem Titel „Alte und Neue



Igor Strawinsky dirigiert in Venedig

Foto: Film



Musik“ hörte man Werke von *Guillaume de Machaut* (1300–1377), *Giovanni Gabrieli* (1557 bis 1613) und Hindemith. Das glänzende Zentrum des Abends bildeten die zwei- bis vierchörigen Sätze aus Gabriels „*Symphoniae sacrae*“, die hier in vokal-instrumental gemischter Besetzung geboten wurden und zudem von verschiedenen Aufstellungsorten im Saal her, als seien wir leibhaftig in Venedig ums Jahr 1600. Den stilleren Gipfel stellten Machauts Rondeaux und Ballades dar, die von dem Tenor Ernst Haefliger mit Begleitung von zwei Viellen und Baß-Blockflöte ebenso künstlerisch wie diszipliniert vorgetragen wurden. Bemerkenswert war es noch, zu erleben, wie nahtlos sich auch die vier lateinischen geistlichen Solo-Motetten Hindemiths (auf Texte aus den Evangelien Matthäus und Lukas) als Uraufführung in das Programm einfügten. In diesen Stücken, deren melodischer Duktus stellenweise große Kompliziertheiten aufweist, lebt eine geradezu innige Verbundenheit mit dem Stil früherer Epochen; alle Schwierigkeiten aber wußten die Interpreten Ernst Haefliger und Hertha Klust überzeugend zu meistern.

Werner Bollert

#### Neue Kammermusik

Braunschweig

Bei den „Festlichen Tagen neuer Kammermusik“ spannte sich in diesem Jahre der Bogen der Programmgestaltung zeitlich von *Strawinsky* bis zu *Henze*, ausdrucksmäßig vom „*faire plaisir*“ der scharmant unterhaltenden Werke des Franzosen *Jean Françaix* bis zu der grandiosen Kargheit von *Wolfgang Fortners* „*Shakespeare-Songs*“, stilistisch von der stark romantisch-emotionell gefärbten Cellosonate C-Dur *Prokofieffs* bis zu der serielle und dodekaphone Elemente souverän und frei handhabenden, durch eine spannungsreiche, exakt gebaute Fuge beschlossenen Klavier-sonate von *Henze*. Dazwischen fanden *Paul Hindemith* und *Hermann Reutter* ebenso Platz wie *Werner Egk*, jeder von ihnen ein bestimmtes eigenes Stilelement im vielschichtigen Bilde der Musik unserer Zeit repräsentierend, sie alle aber insgesamt gekennzeichnet durch ein — wenn auch noch so verhülltes und spät ausgesprochenes — Bekenntnis zur Tradition.

Diese in den letzten Jahren immer deutlicher zutage getretene Linie entspricht dem eigentlichen Anliegen der Braunschweiger Kammermusiktage, möglichst viele Menschen, vor allem junge, mit dem zeitgenössischen Musikschaffen und seinen mannigfachen Ausdrucksmöglichkeiten durch Darbietung wesentlicher Werke bekannt

und vertraut zu machen. Eine gewichtige Rolle spielt dabei die vorbildliche Wiedergabe durch Solisten von internationalem Rang. In diesem Jahre waren es *Rosl Schwaiger* (Sopran), *Maurice Gendron* (Violoncello) und *Alexander Kaul* (Klavier), denen sich die Komponisten *Hermann Reutter* (Klavier) und *Jean Françaix* (Klavier und Cembalo) als hervorragende Interpreten eigener und fremder Werke hinzugesellten. Braunschweiger Künstler konnten daneben in Ehren bestehen, desgleichen das aus Mitgliedern der Staatstheaterkapelle gebildete Kammerorchester. *Heinz Zeebe*, Urheber und künstlerischer Leiter der „Festlichen Tage“, setzte sich als Dirigent dieses Abends mit erheblichem schlagtechnischem Können und einer ganz dem Werk zugewandten, diesem förderlichen Sachlichkeit für die Kompositionen ein, von denen *Strawinskys* Suiten I und II den witzigen Schlußpunkt bildeten. Gemeinsam mit *Rosl Schwaiger* und dem Orchester konnte er dabei der einzigen Uraufführung dieser Woche, *Reutters* „*Ballade von den drei Flüssen*“ für Sopran und Kammerorchester nach *Lorca*, zu einem schönen Erfolg verhelfen. In diesem Opus setzt der Komponist seine in letzter Zeit sich immer deutlicher ausprägende stilistische Linie konzentrierter, geistiger Aussage mit knappen, scharf konturierten und transparenten Mitteln konsequent fort.

Willi Wöhler

#### Vielfältige Orgelkonzerte

Dresden

Die Stadt der Silbermann-Orgeln hat zu ersetzen versucht, was ihr der Krieg genommen hat. Man baute neue Instrumente, orientierte sich an alten Klangidealen und schuf die Voraussetzungen für eine heute wieder sehr vielfältige Pflege der Orgelmusik. Auch für die Kreuzkirche reift endlich der Plan eines dieser Stätte großer vokaler Traditionen würdigen Werkes. *Herbert Collum* setzt sich seit Jahren mit zielstrebigener Energie und künstlerischem Enthusiasmus für den Wiederaufbau der Kreuzorgel ein. Auf der nach seinen Intentionen entstandenen Annenorgel gab *Collum* acht Bach gewidmete Abendmusiken. Choralgebundene und freie Kompositionen, Triosonaten, Präludien und Fugen, die Toccata und die *Passacaglia* gewannen hier geistiges Profil. — Kaum geringer ist die Regsamkeit von *Hans Hartung* an der in Richtung auf *Arp Schnitger* umdisponierten Orgel der Christuskirche. Orgelmusiken berücksichtigen eine weite Spanne, die neben den Großmeistern auch alte Italiener und Spanier mit einbezogen und mit *Mendelssohn Bartholdy*, *Liszt* und *Reubke* an

wichtige Stationen des 19. Jahrhunderts erinnern. Vielseitig war das Bild neuerer Orgelkomponisten beleuchtet worden, auch mit Seltenheiten von Heinrich Kaminski. — Oft als Gast konzertierend, veranstaltete Hans Otto in der Heilig-Geist-Kirche eigene Abende. Neben Bach, Reger und David dankte man ihm die Bekanntschaft mit Franz Herzogs Orgelmesse, die „Alternativsätze“ zu den vokalen Teilen einer Missa vorlegt. Lohrend war auch der Einsatz für die „Orgelsalmen“ von Heinz Werner Zimmerman, der hier den Weg einer wortgetreuen instrumentalen Rezitation beschreitet. Konzertierende Aufgaben kamen der Orgel in dem von Renate Reinecke stilistisch und stimmlich ausgereift gesungenen „Magnificat“ von Willy Burkhard zu. — Ein starkes, gemeindegebundenes Kirchenmusikalisches Leben besitzt die Apostelkirche dank Hans-Heinrich Albrecht. Die Orgel ist längst zu einem Anziehungspunkt für namhafte Gastorganisten geworden. In der letzten Zeit ließen sich hier Hans Heintze, Volker Gwinner, Robert Köbler, Herbert Collum, Günter Metz, Gerhard Nöbel, Heinrich Albrecht und Arthur Eger hören. Die Nachfolge Martin Flämigs als Direktor der Landeskirchenmusikschule wie im Amt der Versöhnungskirche hat der bisher Naumburg und Halle verbundene Christoph Albrecht angetreten. In einem Orgelabend stellte er sich als Interpret von Bach, Sweelinck, Krebs, Reger und einer eigenen Fuga variata in d vor. Die viel zu selten beachtete Gattung der Konzerte für Orgel mit Orchester brachte Hans Börner in St. Petri mit dem Collegium musicum und Karl Frotscher zur Geltung. Zum Höhepunkt wurde die Erstaufführung von Günter Raphaels packendem Konzert d-Moll für Orgel, drei Trompeten, drei Pauken und Streichorchester.

Hans Böhm

#### Guter Start

Essen

Wir sollten das Kunstwerk verstehen, damit wir uns selbst vielleicht ein wenig besser verstehen, appellierte Franzpeter Goebels an das Publikum. Es war sehr zahlreich gekommen. Man spricht aus einem solchen Anlaß — es handelte sich um die erste Veranstaltung einer neuen Reihe „Musik der Gegenwart“ im Rahmen der Städtischen Konzerte — gerne von einer „Gemeinde“, und man wird konstatieren, daß sich ein Kreis (mit viel Jugend!) zusammenfand, dem es um das Kennenlernen, das Bekannt- und Vertrautwerden von neuen Werken ging.

Strawinsky, Dallapiccola, Messiaen, Fortner, Stockhausen und Webern — Strawinsky mit seiner

Bläusersinfonie am Anfang: Vielleicht war dieses vierzig Jahre alte Stück das eingängigste, es war unter Gustav König das am besten unter den übrigen sonst sehr gut gespielten, und man bewunderte sehr das herrliche Bläsercorps des Städtischen Orchesters, und dennoch wird der wohl den Satz am meisten lieben, der mit „Kenerrohr“ die geniale Transplantation der impressionistischen Mittel in eine neue, gläserne, kühle Welt verfolgen kann. Nun — was der einzelne Hörer mit der Musik anfängt, anzufangen weiß oder anfangen kann, das wird immer seine Sache bleiben. Dennoch sollten die Worte von Goebels nicht unverhallt bleiben, der beredt für die Musik das Publikum ansprach. Dallapiccolas „Vier lyrische Gesänge“, von Ilse Hollweg überlegen interpretiert, kamen wohl am unmittelbarsten an. Viel schwerer hatte es Fortner mit seiner „Berceuse Royal“, die auf mich jedesmal doch sehr artistisch, gekünstelt wirkt. Messiaens „Isle de feu“ ist fast schon ein Reißer, wenn er so mit Brillanz gespielt wird wie hier von Goebels, und Stockhausens Schlagzeug-Zyklus wird bei jedem Hören mehr zu Musik. Hier muß der Konzertbesucher allerdings allmählich vom Zuschauer zum Hörer werden, er wird das Musikalische erst kennenlernen, wenn er von den Hexenmeisterkunststücken, die Christoph Caskel hier vollbringt, keine Notiz mehr nimmt. Denn das Was ist äußerlich, das Wie entscheidet. Daß Webern der „kürzeste“ und der leiseste Komponist ist — das ist dem Publikum allmählich bekannt. Ja, es scheint ihm sogar vertraut. Denn es lauschte hingebungsvoll, vielleicht auch mit Ergriffenheit, den Werken 5, 10 und 27.

Es war ein Erfolg, ein ideeller unbedingt. Auch äußerlich gesehen fehlte es nicht an Beifall. Ein künstlerisch profilierter Abend. Karl H. Wörner

#### Zeitgenössische Musik

Wittenberg

Das Thema dieser seit 1947 mit 58 Veranstaltungen durchgeführten Woche wurde dieses Jahr erweitert: Zeitgenössische Musik — getanzt. Walter Kroemer entwarf in seinem Referat „Neue deutsche Ballettmusik von 1910 bis 1960“ ein Bild vom Reichtum dieser Gattung. Drei Bildstreifen „Begegnung mit dem Tanz“ mit der Musik von Hans Dieter Hosalla, „Bei Palucca“ mit Tanzübungen nach Béla Bartók und Szenen aus dem Ballett „Das Recht des Herrn“ mit der Musik von Victor Bruns verdeutlichen die Zusammenhänge. Zum 65. Geburtstag von Carl Orff sprach Martin Lange über die „Carmina burana“. Das Staatliche



Volkskunst-Ensemble bot in der reichgestaltenden Choreographie von Aenne Goldschmidt und Thea Maass zahlreiche Tänze nach Musik von Guido Masanetz und Alfred Pydder. Die volkstümlichen Weisen waren von Gerhard Bielig tänzerisch-formal neu geordnet und instrumentiert. In einer Matinee tanzte nach eigener, plastischer und sicherer Choreographie Manfred Schmelke u. a. eine Charaktersuite nach jüdischen Volkstänzen zu Paul Dessaus Musik. Gottfried Schmiedel sprach über den „Neuen künstlerischen Tanz als Ausdruck unserer Zeit“. Auch die Orgelmusik stand im Zeichen angewandter Tanzformen. In der Stadtkirche spielte Andreas Buschnakowski stilsicher Genzmers dreisätzige Orgelsonate mit der Schluß-Chaconne. Im Liederabend bot überlegen R. Fr. Schmidt neben anderem Arnold Schönbergs Liederzyklus „Hängende Gärten“. Im Klavierabend spielte Friedrich Neubert sechs kleine Stücke aus Herbert Collums „Klavierbuch“, ferner Werke von Günther Raphael, Wolfgang Fortner, Alban Berg und Johannes Driessler. Die sieben Veranstaltungen wurden von etwa tausend Hörern besucht. er

## MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

### Festtage

Berlin

Man blättert in einem umfangreichen Programmheft und orientiert sich über eine wahre Hochflut musikalischer Veranstaltungen von Händels „Ariodante“ bis zur Metropol-Operette „Messeschlager Gisela“, von der „Neunten“ bis zum volkstümlichen Betriebskonzert. Der Begriff „Festtage“ des östlichen Teils Berlins ist möglichst weit gespannt — das Bild wird durch Vielfalt der künstlerischen Erscheinungen bestimmt.

Deutsche Staatsoper und Komische Oper, sonst meist in lebhaftem Wettbewerb, zogen bei zwei Verdi-Premieren überraschenderweise an einem Strang. Wie schon in Hamburg, bildete die Inszenierung Walter Felsensteins von Verdis „La Traviata“ die Sensation des Tages; ja, im Berliner Stammhaus an der Behrenstraße ergaben sich zwangsläufig noch weit bessere musikalisch-szenische Möglichkeiten zur Realisierung dieser großartigen Verdi-Konzeption. Das ist weit mehr als das übliche Kurtisanenschicksal: das Bild der einstig armen, lebenshungrigen „Verirrten“ vor dem Hintergrund der verderbten Gesellschaft des Paris der sechziger Jahre. Eine geradezu raffinierte psychologische Studie — in keiner Nuance des Ausdrucks, keinem szenischen Detail jedoch gegen Verdi gerichtet. Wieder haben die Bühnenbilder Rudolf Heinrichs im Bürgerlich-Engen wie im

Flimmernden der Gesellschaftsbilder eine ungeheim dichte Atmosphäre. Unvergleichlich, wie Felsenstein den Chor selbst in die Ballettszenen hereinnimmt. Kurt Masur, der neue musikalische Chef des Hauses, setzt die Verdischen Kantilenen mit Genauigkeit und doch Schmiegsamkeit hin. Als Violetta erreicht Irmgard Arnold, Felsensteins Fuchslin, erstaunliches Format. Daneben der lyrische noble Alfred Hermin Essers und der stimmlich wohlbeschlagene Bourgeois des alten Germont Ernst Gutsteins.

Gegenüber diesem lebensvollen frühen Verdi wirkte der neue „Don Carlos“ opernhafter und starrer; es war schade, daß die Staatsoper sich nicht entschließen konnte, Verdis leidenschaftliche Anklage gegen den Absolutismus und die Macht der Kirche als wahrhaft großartiges Geschichtspanorama zu gestalten. So steuerte die Inszenierung ein wenig unsicher zwischen den verschiedenen Höhepunkten dieser Oper, wobei die berühmten Auseinandersetzungen im Zimmer des Königs ungleich packender herauskamen als das recht dürrig arrangierte Autodafé. Franz Konwitschny lieh der Musik Profil und Farbe; Erich-Alexander Winds zeichnete für die Regie, Heinz Pfeiffenberger für das Dekorative verantwortlich. In dem Solo-Ensemble traten drei Künstler beherrschend hervor: in erster Linie der hervorragende Philipp von Theo Adam, dann die in Haltung und Stil königliche Elisabeth der Prager Sopranistin Ludmilla Dvořáková und der gespenstige Großinquisitor Gerhard Freis. Hedwig Müller-Bütows Eboli mangelt es an dramatischer Energie; Martin Ritzmanns Carlos und Rudolf Jedličkas Posa kamen nicht über eine gewisse stimmlich-darstellerische Tüchtigkeit hinaus.

Der sonstige Anteil des Musiktheaters war weniger repräsentativ. Mit „Messeschlager Gisela“ kam nach langen klassischen Serien wieder mal eine „Zeit-Operette“ auf die Bühne des Metropols: ein Stück Leipziger Messe mit einem guten menschlichen Kern, gerade noch sicher am üblichen Revue-Dekor vorbeisegelnd. Musikalisch mehr schmelzend als pikant — der Operetten-Erstling des Berliners Gerd Natschinski. Aus Leipzig traf das ältere Ballett „Eine Tochter Kastiliens“ des vor einiger Zeit verstorbenen sowjetischen Komponisten Glière ein: ein revolutionärer Stoff des Lope de Vega, musikalisch aber recht zahm im Geiste älterer Romantik. Dresdens Landesoper war mit der Volksoper „Sandhogs“ des Amerikaners Earl Robinson vertreten und fand mit diesem aus Naivität und Bewußtsein,

Illustrativem und fest Zupackendem gemischten Werk vom Tunnelbau unter dem Hudson im Jahre 1908 viel Interesse und Zustimmung. Herzlich begrüßt, stattete das Ballett der Stockholmer Königlichen Oper einen Besuch mit den folkloristisch aufgeputzten Tanzwerken von *Alfvén* und *Risager* ab; am Pult der Staatsoper wirkte *Herbert Sandberg*.

Wo blieb das neue Schaffen in den reichlich gespendeten Konzerten? Offensichtlich hatte man sich auf die Zugkraft und Initiative einzelner Dirigenten und Solisten verlassen. Aber diese griffen eben lieber nach Beethoven, Schumann und Chopin, als daß sie sich in die Bereiche des wirklich Neuen wagten. So gab es eine Parade klingender Namen aus Ost und West: voran der Geiger *David Oistrach* mit dem wunderbar in geistig-sinnliche Höhen gehobenen Beethoven-Konzert, die Pianisten *Hélène Boschi* mit einem zauberhaften Mozart, *Lew Oborin* mit Beethovens Es-Dur-Konzert, *Pawel Serebrjakow* mit Tschaikowsky und Liszt, die Sopranistin *Stefania Woytowicz*, der Bariton *Sergej Schaposchnikow* und endlich der Volks-sänger *Paul Robeson*. Daß *Franz Konwitschny* nach dem Auftakt mit Beethovens „Neunter“ in dem von ihm geleiteten zweiten Staatsopern-Konzert Mahlers bedeutsame „Fünfte“ als Hauptwerk gewählt hatte, sei ihm gedankt — sie bildete den würdigen Abschluß eines ertragreichen Berliner Mahler-Gedenkjahres. Prokofieffs melodienreiche und gleichwohl aussagekräftige „Fünfte“ war gleich zweimal zu hören: glänzend im musikanischen Elan und Spannungsreichtum der Darstellung des Bulgaren *Konstantin Iliew* mit der Staatlichen Philharmonie Sofia, weniger klar in der Kontur durch den Moskauer *Alexander Gauk* mit dem Staatlichen Rundfunk-Sinfonie-Orchester. *Kurt Masur* legte mit Schumanns „Vierter“ Ehre ein, obgleich er sie mit dem Orchester der Komischen Oper allzu forsch anlegte. *Ernst Krause*

bildet diese Partitur einen der interessantesten Marksteine auf Verdis Weg von der Gesangsoper zum Musikdrama. Die geschlossene Nummer wird planvoll mit dem Rezitativ verschmolzen, die dramatische Funktion des Orchesters gesteigert, Belcanto der traditionellen Floskeln und Kadenz-zen entkleidet und dem Drama dienstbar gemacht. Der „Othello“-Stil ist im „Simone“ kühner vor-weggenommen als in später entstandenen Verdi-Opern, das erste Finale zählt zu den großartigsten seiner Art. Es gibt, neben viel Klischee, geniale Einfälle. Gerade in der stilistischen Zwiespältigkeit liegt ein Reiz dieses Übergangswerkes; die Regie *Friedrich Schramms* betonte freilich mehr das Vieux jeu. So lagen die Gewichte der Stuttgarter Aufführung vor allem bei den schönen Stimmen und beim Dirigenten. Der junge Ungar *Janos Kulka* arbeitete den Orchesterpart sehr sorgfältig heraus und bewies zugleich ausgesprochenes Feingefühl für die Entfaltung der Stimmen. Ihr Glanz, die sehr präzisen Ensembles und die wuchtigen Chorszenen entschieden den überraschenden Publikumerfolg. *Gladys Kudta* und *Eugene Tobin* als Liebespaar und der überragende Sängerdarsteller *Gottlob Frick* waren die Säulen der Aufführung, während *Alexander de Sveds* Bariton (*Simone*) seine besten Tage schon hinter sich hat.

Stuttgarts Staatsopernballett gibt sich alle Mühe, hinter dem international reputierten Opernensemble nicht zu weit zurückzubleiben. *Nicholas Beriozoff* hat es zweifellos tüchtig gedrillt, aber fast ganz auf das klassische Repertoire beschränkt. So konnte man es nur begrüßen, daß er die Einstudierung von *Benjamin Brittens* „Pagodenprinz“ einem Gast-Choreographen übergab, dem jungen Engländer *John Cranko*. Als Librettist des Balletts ist ihm nicht viel eingefallen: es handelt sich um eine unoriginelle, ermüdend in die Länge gezogene Variante des Aschenbrödel-Märchens. Hingegen zeichnete sich seine Choreographie durch Witz und Phantasie aus. *Cranko* bedient sich der klassischen Pas, bereichert sie jedoch durch Neubildungen, die mit Vorliebe akrobatische Effekte suchen; Komik und Karikatur liegen ihm besser als Lyrik. Bei den Solisten — vorneweg *Micheline Faure* als lyrisch-zarte und *Helga Heinrich* als vital-energische Prinzessin, *Ray Barra* als Balle-rino von prachtvoller Elan, *Robert Warren* und *Graeme Anderson* als komische Talente — bedeutete das nicht nur relatives Niveau. *Brittens* brillant instrumentierte Partitur lieferte hervorragend tanzbare, vielgestaltige und gut klingende

## Verdi und Britten

Stuttgart

Die Stuttgarter Staatsoper, die sich schon öfters für interessante Außenseiter des Repertoires einsetzte, gab *Verdis* „*Simone Boccanegra*“ eine Chance. Die Oper gehört zu den selten gespielten des Meisters. Woran liegt es, daß „*Simone*“ dennoch ein Fremdling auf der Opernbühne blieb? Man hat das Libretto für den mangelnden Erfolg verantwortlich gemacht. Entscheidend aber bleibt in einer Verdi-Oper schließlich die Musik, und die entbehrt im „*Simone*“ doch der mitreißenden, alle Bedenken hinwegfegenden Zündkraft. Andererseits



Musik, erfüllte also völlig ihren Zweck (Dirigent: Kurt-Heinz Stolze). Die wunderschönen Kostüme (Desmond Heeley) und die Bühnenbilder (John Piper) waren von der Mailänder Scala ausgeborgt; was die Dekorationen betrifft, so hatten die Stuttgarter beim Vergleich mit hauseigenen Produktionen kaum Grund zu Minderwertigkeitsgefühlen. Das Premierenpublikum zeigte sich äußerst beifallsfreudig. Kurt Honolka

Werk aus dem Jahre 1816 übertraf an exquisiter Feinheit, an Reiz und Kultur zwei Kompositionen von 1960. I. D. Ungerer

### Streiflichter

Rom

Aus dem Musikleben ist von einigen interessanten Neuheiten zu berichten, welche die heutige Situation erkennen lassen, so beispielsweise „Eine kleine Weihnachtsmusik“ des Mailänder Komponisten Nicolò Castiglioni. Gewiß sind seine Gedanken gut, aber er müßte sie musikalisch und nicht in elektronischer Form zum Ausdruck bringen. Es sind durchaus persönlich gehaltene Übungen, und als solche sollten sie nicht im Konzert, sondern im engsten Rahmen, im Studio oder im eigenen Haus zur Aufführung gelangen. Cesare Brero, ebenfalls Mailänder, hatte den Mut, sich eine sehr geistvolle Dichtung von Trilussa unter dem Titel „El testamento de Meo del Cacchio“ zu wählen. Brero dürfte seine Heimatstadt gut kennen, ebenso Paris und New York, wo er ernsthaft studiert hat; aber Rom kennt er nicht. Anstatt in das traditionsreiche Rom eines Belli, des geistigen Vaters von Trilussa, führt uns der Komponist in eine absurde Stadt, in eine Welt, die römischer Poesie vollkommen entgegengerichtet ist. Brero spricht in seiner Einführung davon, daß er versucht habe, Text und Musik zu verschmelzen, alles sehr schöne Dinge, die man aber nur zum Ausdruck bringen kann, wenn Volk und Stadt einander entsprechen. Von ganz anderem Schnitt und Wert ist das „Concerto dei concerti“ von Gian Francesco Malipiero für Bariton, konzertierende Violine und Orchester. Aber es handelt sich trotz des Ausmaßes der Partitur um einen müden Malipiero, der etwas unmotiviert das gleiche sagt, was er andernorts schon gesagt hat. In seiner neuen Partitur geht der venezianische Meister von einer Situation in die andere über, ohne daß der Zuhörer es bemerkt. In seinen Erläuterungen zur Partitur spricht Malipiero von einer Begegnung mit Zarline, Macbeth, Apuleio; aber alles das geschieht nur in seinen Träumen, jedoch nicht in der Musik, die sich ausbreitet, ohne einen Ausdruck von tatsächlichem Wert zu finden. Der Genueser Luigi Cortese endlich brachte seine „Sinfonia“ zur Aufführung, die, auch wenn sie nichts Neues enthält, geistige Beweglichkeit und echte Proportionen in den Tempi aufweist, wodurch eine sichere geistige „Ordnung“ offenbar wird. Alles läuft in traditionellen Bahnen, aber elegant in der Form.

Mario Rinaldi

### BLICK AUF DAS AUSLAND

#### Italien: Entdeckungen

Bergamo

Seit Jahren ist das Teatro delle Novità in Bergamo mit Erfolg um besondere Erst- und Uraufführungen bemüht. Dieses Jahr eröffnete es seine Saison mit drei Opernaktoren. Als Uraufführung erklang „La sentenza“ von Giacomo Manzoni, Text von Franco Fortini und Emilio Jona, die sich merkbar an den Dichtungen von Bert Brecht orientierten. Manzoni seinerseits lehnt sich an die Klangeffekte der Elektronenmusik an. Die ungeheuer schwierige Aufgabe für Orchester, Chor und Solisten meisterte Piero Santi als Dirigent. Als zweite Uraufführung hörte man „Ammiraglio“, ein Stück, das der Komponist Arturo Andreoli ein Intermezzo nennt. Den Text schrieb Ciro Fontana nach einer Komödie von Tschechow. Die Verfasser verlegen den Schauplatz in irgendeine italienische Provinz, ohne daß damit dem Stück oder der Klarheit der Vorgänge gedient wäre. Die Musik bewegt sich in gemäßigten Grenzen. Armando Gatto dirigierte.

Die große Überraschung war ein Jugendwerk von Donizetti, das bis heute niemals verlegt wurde. Donizetti schrieb diese Oper als Schüler der berühmten Kontrapunktschule des Padre Mattei in Bologna im Alter von 18 Jahren. So geschieht das Faszinierende und Erstaunliche, was so viele Frühwerke genialer Verfasser unwiderstehlich macht: der erste Elan einer großen Begabung wird hörbar. Dieses Frühwerk, das Donizetti noch nicht einmal in den selbstverfaßten Katalog seiner Opern aufnahm, heißt „Pygmalion“. Dramatik, musikalischer Geschmack, Melodik und sprühende Erfindung, die keinen Augenblick nachläßt, zeichnen dieses kleine, erlesene Meisterwerk aus. Armando Gatti hat die Partitur mit ebensoviel Liebe und Verständnis redigiert, wie er auch die Aufführung leitete. Doro Antonioli und Orianna Santunione-Finzi waren die ausgezeichneten Protagonisten. Figurinen und Bühnenbild von Tilde Poli vereinen sich geschmackvoll mit dem kultivierten Stil der Inszenierung von Fantasio Piccoli. Ein kleines

## Schweiz: Streiflichter

Montreux

Führende Orchester und Vokalensembles aus aller Welt kamen wiederum nach Montreux zum „Musikalischen September“. Dieses Jahr spielte das Orchester des Norddeutschen Rundfunks in sechs Konzerten, eines davon unter der klar geprägten Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt. Auf dem Programm standen Mozarts „Vesperae Solennes de Confessore“, KV 339 und Orffs „Carmina burana“. Als Solisten hörte man Paul Kuen und Elisabeth Söderström, die in beiden Werken ausgezeichnet sangen. Von weniger bekannten Werken erklangen Frank Martins „Sechs Monologe aus Jedermann“ von Hugo von Hofmannsthal. Dietrich Fischer-Dieskau sang sie mit solchem Ausdruck, daß sie als ein in sich geschlossenes Drama wirkten. Er wurde begleitet von Joseph Keilberth. Aufschlußreich war die Begegnung mit dem Orchestre National von Paris. Das erste Konzert brachte unter André Cluytens eine hervorragend disziplinierte Wiedergabe von Berlioz' Ouvertüre „Der Korsar“; es folgten das Violinkonzert Beethovens mit Zino Francescatti und Debussys „La Mer“.

Harry R. Beard

## Novitäten

Basel

Immer mehr finden nun auch in die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel zeitgenössische Werke Aufnahme. So brachte Hans Münch das vitale, musikantische erste „Concerto per orchestra“ von Goffredo Petrassi von 1934 zur Aufführung. Eine große Enttäuschung bedeutete allerdings das reichlich primitive, lärmige und mit abgegriffenen Floskeln arbeitende Klavierkonzert von Aram Khatschaturian. Das Positive war die großartige Wiedergabe durch Moura Limpany. In einem Extrakonzert des Basler Kammerorchesters war das hervorragende Südwestfunkorchester Baden-Baden unter Leitung von Pierre Boulez, der zur Zeit einen Meisterkurs für Komposition an der Basler Musik-Akademie leitet, zu Gast und führte mit dessen „pli selon pli“ (Portrait de Mallarmé) ein Werk der Avantgarde vor. Diese fünfteilige, fast eine Stunde dauernde serielle Komposition, in der Schlaginstrumente eine große Rolle spielen und einzig ein Sopran (Eva-Maria Rogner) meist mit Vokalisen ein melodisches Element vertritt, vermochte vom klanglichen Standpunkt aus stellenweise zu fesseln, langweilte aber auf die Dauer und wirkte vor allem in formaler Hinsicht unbefriedigend. In den Beifall, der wohl in erster Linie der imponierenden Wiedergabe galt, mischten sich denn auch vereinzelt Pfiffe. Eine für Basel sehr seltene Manifestation. Ge-

wissermaßen als Vorbereitung auf Boulez erklangen in der Fassung von 1929 die „Drei Orchesterstücke“, op. 6. von Alban Berg, die uns in ihrer ekstatischen und expressiven Sprache, vorgetragen von einem Riesenorchester alla Mahler, doch schon sehr fern liegen.

Zu Beginn der Saison griff die Gesellschaft für Kammermusik auf ein markantes Frühwerk von Conrad Beck zurück, der im kommenden Sommer den 60. Geburtstag feiern kann. Das junge Basler Strauss-Quartett spielte das Arthur Honegger gewidmete, durch klare Form und klangliche Sensibilität bestechende dritte Streichquartett von 1926. Das von Frederic Capon begleitete Salvati-Vokalquartett setzte sich mit gutem Erfolg für drei zeitgenössische Werke ein, von denen zwei für die Vereinigung komponiert sind, nämlich die noch stark der Romantik zugewandte Kantate „Nacht“ des Baslers Peter Escher und — als Uraufführung — der fünfteilige Zyklus „Poems from Herman Moon's London Hourbook“ des in Mannheim wirkenden Berliners Hans Vogt. Die düsteren und weltschmerzlichen Verse sind in einem herben, knappen und scharf pointierten Stil und formal überzeugend vertont. Ferner sang das Quartett die für die Basler IGNM 1946 geschriebenen klangsensiblen „Six sonnets“ für vier Stimmen von Darius Milhaud. Im Rahmen einer Studienaufführung der IGNM lernte man den hervorragenden Berliner Pianisten Klaus Billing kennen, der sich mit bewundernswerter Überlegenheit mit serieller Musik auseinandersetzte. Den stärksten Eindruck hinterließen das monumentale, motorische Zweigespann Etude-Toccata Wladimir Vogels von 1926 und die kontrastreich angelegte, reife neue Sonate von Hans Werner Henze. Ihre Uraufführung erlebten „Drei Sätze“ (1959) von Edward Staempfli, von denen besonders der stürmisch bewegte und spielerisch gelöste dritte gefiel. Durch klangliche Härte und Länge stieß die Passacaglia (1936) von Stefan Wolpe eher ab. Das New Yorker Juilliard String Quartett machte mit neuer amerikanischer Musik bekannt, wobei keines der Streichquartette von William Schuman, Irving Fine und Elliott Carter stärker zu fesseln vermochte. — Als eine „Novität“ aus alter Zeit darf die um 1365 herum entstandene „Messe de Notre Dame“ von Guillaume de Machaut bezeichnet werden, die im Schoße der Freunde alter Musik in Basel durch das Londoner Deller-Consort und Instrumentalisten der Schola Cantorum Basiliensis eine höchst eindrucksvolle Aufführung erfuhr.

Albert Müry



### Argentinien: Fragwürdige Experimente

Buenos Aires

Ohne jeden konstruktiven Gedanken wurde die italienische Opernspielzeit des Teatro Colón durch verstaubte Ansichten vom „Bel-Canto“ als „nervus rerum“ des Musiktheaters der Gegenwart geleitet. Ein stillloses und heterogenes Ergebnis war die Folge. Um das 150. Wiegenfest Argentinens zu begehen, gab man ungeheure Dollarquoten aus — in unerklärlichem Widerspruch zu den Sparmaßnahmen, die auf andern Gebieten durchgeführt werden. Nur die organische Heranbildung eines argentinischen Opernensembles kann zum Wiederaufstieg führen. Aber die leistungsfähigen Elemente des landeseigenen Opernnachwuchses wurden fast ganz stillgelegt. Der zum Teil verfehlt „Import“ nordamerikanischer oder europäischer Sänger führte nur in einem Fall zu einer Lösung: in Verdis „Macht des Schicksals“. Der Mannheimer Regisseur Ernst Poettgen verpflanzte seine dynamische, anschauliche und in der Kirchenszene überwältigende Inszenierung nach Buenos Aires. Mit einem Schlag war die erstarrte Operngeste verflogen. Die Massen bewegten sich in den Zigeunerszenen und bei der Kapuzinerpredigt mit wahrhaftem Elan über die Treppen und Podeste vor einem für alle Teile des Werkes gleichbleibenden Hintergrund mit finsternen Wolkenbildungen als Symbol der hyperromantischen Tragik des Stoffes, dessen lächerliche Kindlichkeit der Zuschauer vergaß, weil die in Rembrandt-Halbdunkel eingehüllte Szene zauberhaft-funktionelle Wirkungen erhielt. Die Bühnenbauten von Paul Walter wurden zum aufrüttelnden Erlebnis dank ihrer Mischung von halbabstrakter und suggestiver Deutlichkeit. Da der italienische Dirigent Fernando Previtali aus der Partitur Verdis alle Wunder ihrer melodischen und rhythmischen Erfindungen kristallklar herausmeißelte, kam es zu einem musikalischen Ereignis, an dem Gre Brouwenstijn, Richard Tucker, Aldo Protti, Norman Scott, Mignon Dunn und Giulio Viamonte entscheidenden Anteil hatten. Von Giordanos entsetzlich verblaßtem „Andrea Chenier“ konnte Previtalis Dirigiervirtuosität nicht viel verlebendigen. Der Spielleiter Poettgen mußte sich auf die Neugestaltung der Schlußszene beschränken. Tucker sang seine Partnerin Lucille Udovick in Grund und Boden. Der Tenor Flavio Labo vergoldete die virtuose Partie des Grimaldo, und die Argentinerin Luisa Bartoletti beeindruckte kraft der Qualität ihres Mezzosoprans. Die Intelligenz und Versiertheit des argentinischen Dirigen-

ten Carlos Gillario konnte das Werk nicht retten, dessen verdienten Schlaf niemand stören sollte. Mit Dekorationen aus der Zeit vor 50 Jahren und lächerlichen Kostümen aus vermotteten Operngarderoben sowie infolge der hilflosen Bühnenleitung Felipe Romitos sah man sich in den Opernkitsch um 1900 zurückversetzt.

Mit Antonietta Stella versuchte man Verdis „Maskenball“ und Puccinis „Bohème“ in Belcantoglanz einzukleiden. Aber diese Stimme ist ungleich. Ihre zerrüttete Mittellage, die oft kreischende Höhe und Intonationsunsicherheiten führten zu negativem Ergebnis. Der große Lichtblick in dieser Opernreihe war eine neue „Traviata“ mit Anna Moffo, in Nordamerika geboren, aber in Italien geschult: eine junge, ausnehmend schöne Stimme. Noblesse der Erscheinung paart sich mit Grazie und großem Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten verhaltenen Schmerzes.

Johannes Franze

### Uruguay: Ein Querschnitt

Montevideo

Die starke Beanspruchung des staatlichen Rundfunkorchesters (Sodre), das praktisch sämtliche Opern-, Ballett- und Oratorienaufführungen sowie Sinfoniekonzerte zu bestreiten hat, bringt es mit sich, daß weder Zeit noch Stimmung für Experimente und Neue Musik vorhanden sind. Die unentwegte „Traviata“ gibt jedes Jahr einer anderen Sopranistin Gelegenheit, sich in die Gunst des Publikums einzusingen. Die diesjährige Violetta beherrschte nicht ganz so die dramatische Geste wie Virginia Castro und Raquel Satre. Dafür triumphierte Maria Borges als Mimi in „La Bohème“ und als „Madame Butterfly“. Gounods „Faust“ brachte den Höhepunkt der Saison mit der jugendlich frischen, doch über eine seltsam reife Stimme verfügenden Martha Fornella. Leider war das Bühnenbild aufdringlich-abstrakt und kontrastierte sinnlos zum Stil der Kostüme und Musik. Carlos Estrada, ein Liebhaber französischer Musik, wußte dieser Partitur die richtigen Akzente zu geben und führte auch „Die Spanische Stunde“ Ravels wieder erfolgreich auf, zusammen mit Donizettis Kurzoper „Il Campanello“, ein heiteres Stück, schwungvoll gespielt. Der Dirigent Silvio Aladjem stellte junge Kräfte mit Rossinis „La cambiale di matrimonio“ vor, von denen lediglich der Sopran und die hübsche Erscheinung der jungen Diana Lopez Esponda angenehm auffiel. Mehr Erfolg war Aladjem beschieden mit der Aufführung von Menottis „Telefon“ und vor

allem der dramatischen Darstellung des „*Mediums*“. Carlota Bernhardt prägte diese Figur packend und überzeugend.

Der uruguayische Dirigent Lamberto Baldi stellte Vivaldis szenische Form der „*Judith triumphans*“ in sinfonischer Aufführung vor, verstand es jedoch nicht, der an sich wohl etwas breiten Musik

die nötigen dramatischen Impulse zu geben. Ganz anders dagegen die szenische Darstellung von Honeggers „*König David*“, dessen Ballett wohl nur als unwichtige pantomimische Beigabe anzusehen ist, während Erzählung und Musik sprühende Kraft und konzentriertes Geschehen ausstrahlen.

Dietrich Ortmann

## MUSICA-UMSCHAU

### MUSIKALISCHER KALENDER

#### Januar

Es gehört zu den ursprünglichen Äußerungen kompositorischer Gestaltung, Brücken zu ausermusikalischen Gegebenheiten zu schlagen, ohne daß dieses Verfahren nun gleich mit dem Begriff „Programm Musik“ belegt werden müßte. Mensch, Natur und Gott erweisen sich immer wieder als die drei großen Erlebensbereiche, die vielleicht zutiefst das strukturelle Gefüge, erst recht aber die inhaltliche Komponente eines musikalischen Kunstwerkes beeinflußt haben. Natürlich ist die Akzentsetzung in den einzelnen Jahrhunderten sehr unterschiedlich erfolgt, und es wechseln Zeiten starker Bezogenheit und vertiefter Bindung mit solchen flüchtiger Berührung, vielfach bestimmt von Zeitgeist und Person, Werk oder Klang. Stets aber haben die Menschen darüber nachgesonnen, Musik — und zwar im weitesten Sinne — mit den Begriffen der Natur, ihrer kosmischen Ordnung und ihrer konkreten Erscheinungsform in Beziehung zu setzen. Vielfach folgt man dann den natürlichen Gegebenheiten, wie sie sich ohne Zwang und Künstelei darbieten. Natur in ihrer ursprünglichsten Gestalt wird dem Menschen im Ablauf des Jahres bewußt. Der Wechsel der Zeiten und deren Gliederung in einem kalendermäßigen Aufriß sind zweifellos Stationen, die auch musikalisch wirksam werden können. Der Monat Januar verbindet sich dann mit dem Begriff des Winters, und gleichsam von selbst ergibt sich hierzu die Brücke zum Wort, das dann in der Gestalt von Volksliedern klingenden Niederschlag zu allen Zeiten gefunden hat. Aber auch instrumentaliter läßt sich diese Bindung aufzeigen. Vornehmlich im 18. Jahrhundert mit seiner Neigung zu tonmalerischer Eigenschilderung, die keineswegs nur als Spiel mit Tönen zu betrachten ist, hat das winterliche Naturerlebnis eine dem geistigen Aspekt der Zeit adäquate Darstellung erfahren. Erinnert sei nur an Gregor Joseph

Werners famosen „Musikalischen Instrumentalkalender“, an Antonio Vivaldis prächtige Konzerte von den vier Jahreszeiten, an ein reizendes Stück, betitelt „*L'hiver*“, das sich in Telemanns „Getreuem Musikmeister“ findet, an Leopold Mozarts „Schlittenfahrt“. Die Linie läßt sich bis zu Haydns „Jahreszeiten“ und bis in die Gegenwart hinein verfolgen. Ein musikalischer Kalender: der Januar gibt den Auftakt. e.

### IN MEMORIAM

#### Wilhelm Furtwängler

Zum 75. Geburtstag des verstorbenen Dirigenten Stärker denn je zuvor ist heute der von Wilhelm Furtwängler erwählte Lebensberuf wiederum ins Licht der öffentlichen Meinung geraten; aber aus der großen Gilde der Kapellmeister aller Nationen wird es stets nur einigen wenigen beschieden sein, selbst Geschichte zu machen. Die kultivierte Atmosphäre des Elternhauses war es, die von Anbeginn an dem jungen Furtwängler, der am 25. Januar 1886 in Berlin geboren wurde, den Weg zu den Höhen wies, auf denen er sich dann bald mit traumwandlerischer Sicherheit zu bewegen verstand; und spätestens seit dem Jahre 1922, da er zwei so berühmte Ämter wie die Leitung der Berliner Philharmonischen und der Leipziger Gewandhaus-Konzerte in seiner Hand vereinigte, wußte die musikalische Welt, was sie an ihm hatte. Obwohl gerade das Operndirigieren im Anfang seiner Laufbahn zu seinen Pflichten gehörte und auch späterhin besonders gern von ihm ausgeübt wurde, sind die eigentlich anrührenden Wirkungen in erster Linie von dem Konzertdirigenten Furtwängler ausgegangen, der in seltsamer Weise sein Publikum zu erobern und dann für immer zu beherrschen wußte: und dies mit einer Stabtechnik, die man beim besten Willen nicht perfekt nennen konnte. Das schon des öfteren erörterte Geheimnis der Furtwänglerschen





Clara Haskil

Zeichnung von Gerda von Stengel

Interpretation ist mit bloßen Worten kaum zu umschreiben; jedesmal ergab sich für den Zuhörer ein magischer Effekt derart, als erlebe man das eben reproduzierte Stück unmittelbar und neu wie am Tage seiner Entstehung. Seine Kunst, die selbst die bedeutenden Meister des 20. Jahrhunderts keineswegs ausschloß, widmete er vor allem wieder und wieder den sinfonischen Werken eines Beethoven und Brahms, die seiner geistigen Haltung besonders entsprachen und deren Darstellung noch heute unvermindert in uns nachklingt; und seine Neigung galt neben Bach, Händel, Haydn und Mozart nicht zuletzt Schubert und Bruckner. Mit seiner auf das Ewige in der Musik zielenden Auffassung überstand er auch jene Jahre eines seelisch bedrückenden Kurses, dem er sich anfänglich (aber erfolglos!) entgegenzustemmen versucht hatte: als könne man jemals gegen Gewalthaber mit idealer Gesinnung angehen. Trotzdem, eine relative Unabhängigkeit konnte er sich in dem Deutschland nach 1935 noch wahren; und je „totalitärer“ die Zeiten wurden, um so mehr wurden Furtwänglers Konzertabende zur wahren Repräsentanz des verbleibenden Guten. — Für den Denker Furtwängler werden auch in Zukunft eine Reihe von lesenswerten Aufsätzen über die verschiedensten Themen aus dem Gebiete der Kunst Zeugnis ablegen; der Komponist Furtwängler allerdings wird wohl für immer im Schatten des

Dirigenten stehen müssen. Hat er auch diese mangelnde Anerkennung seitens der Mitwelt nie ganz verwinden können, so durfte er doch vollauf zufrieden sein mit den konstanten Zeichen einer schrankenlosen Verehrung, die ihm als Interpreten-Genius gezollt wurde und ihn bereits zu Lebzeiten zu einer nahezu mythischen Gestalt wachsen ließ.

Werner Bollert

### Clara Haskil †

Im Alter von 65 Jahren starb Clara Haskil. Sie, die kleine, gebrechliche Frau, die von Natur nicht sonderlich begünstigt war, setzte gütige Maßstäbe im Reich der Kunst. Dort nämlich, wo es galt, Entscheidendes auszusagen. Clara Haskil war mehr als Pianistin von Rang. Sie prägte einen klavieristischen Interpretationsstil, der die gestochene Schärfe des Tones mit hintergründiger Beseelung verband. Ihr präzises Spiel war ohne Vergleich. Vollkommenheit im Technischen, das war selbstverständliche Voraussetzung ihres Spiels. Wie sie aber nun, ohne je die gesicherte Basis preiszugeben, dem Sinngehalt eines Kunstwerkes nachspürte, wie sie behutsam dem geheimen Leben einer Melodie nachging, wie sie geistig verwandte Linien zu großen Bögen spannte — das gehört zu den unverlierbaren Leistungen einer wahrhaft nachschöpferischen Interpretationkunst. Mit der Zartheit einer fraulichen Seele brachte sie Musik zum Klingen und Schwingen, ganz von der spirituellen Seite her und daher wohl einmalig groß. So mag vielleicht einst Clara Schumann musiziert haben, mit der Clara Haskil verwandte Züge hat, etwa den Gedanken an den reinen Dienst an der Kunst. Sie, die Rumänin, studierte bei Cortot in Paris, erwarb sich einen geistigen Weitblick, der es ihr ermöglichte, nicht nur Kunstwerke als geistigen Niederschlag einer Zeit oder Persönlichkeit zu sehen, sondern sie aus ihrer Totalität heraus zu begreifen und nachzuformen. Die Schallplatte hat in zahlreichen Aufnahmen das Unvergleichliche ihres Spiels eingefangen. Bewahren wir dieses Erbe als ein kostbares Vermächtnis einer begnadeten Künstlerin. d.

### BLICK IN DIE WELT

#### Bulgarische Volksmusik

In Nord-Ost-Bulgarien, in der äußerst fruchtbaren Ebene der Dobrudscha, nicht weit von der Donaumündung in das Schwarze Meer, liegt das kleine sonnige Städtchen Terwel. Dort wurde kürzlich ein

musikalischer Wettstreit veranstaltet, der mit gutem Recht als ein einzigartiges, in Bulgariens Geschichte nie vorgekommenes Ereignis angesehen werden darf. Im Laufe von drei Tagen traten gleichzeitig auf improvisierten und feierlich geschmückten Freilichtbühnen über 1400 Volksliedsänger und Volksmusikinstrumentenspieler im Alter von 10 bis 90 Jahren auf und trugen mehr als 4000 Volkslieder aus der Dobrudscha vor. Noch nie haben sich in Bulgarien so viele Volksliedsänger an einem Ort versammelt und noch nie sind so viele Volkslieder in so kurzer Zeit vorgetragen worden. Zum Wettstreit hatten sich mehrere Leute aus dem Volke gemeldet, die mehr als 100 Volkslieder auswendig wußten. Es fehlten auch nicht sensationelle Überraschungen; so war man überrascht von der Gesangsbegabung eines zehnjährigen Mädchens, nicht minder vom Repertoire eines Greises, der über 600 Volkslieder kannte. Die Bevölkerung nahm an den Veranstaltungen lebhaften Anteil.

In musikalischer Hinsicht konnte man die vorgetragenen Volkslieder in drei Gruppen einteilen. Zur ersten Gruppe gehören die ältesten Volkslieder, die mit Brauchtum verbunden sind. Sie haben einen kleinen Tonumfang, meistens im Rahmen eines Tetrachordes. Die zweite Gruppe bilden Volkslieder, die eigentlich aus Mittelbulgarien (Kotel) oder Thrazien stammen, wobei ihr ursprünglicher musikalischer Bau noch heute erkennbar ist. Dies sind die in der Dobrudscha am meisten verbreiteten Volkslieder. Zur dritten Gruppe zählen alle Volkslieder, die in den letzten 100 bis 150 Jahren aufgetaucht sind. Ihre Melodien sind primitiver und haben oft den Charakter eines Rezitativs. Den Liedtexten nach kann man diese Volkslieder in vier Gattungen gliedern: 1. Helden- und Haidukenlieder aus der Zeit des Türkenjochs in Bulgarien. 2. Lieder, in denen von Tataren und Tscherkesseninvasion oder von der Befreiung Bulgariens vom Türkenjoch durch die Russen berichtet wird. 3. Familienlieder. 4. Lieder zu verschiedenen Volksbräuchen. Es wurden auch volkstümlich klingende Lieder von zeitgenössischen Autoren gesungen. Als Soloinstrumente oder Instrumentalbegleitung der Volkslieder kamen die für ganz Bulgarien typischen Volksmusikinstrumente vor: Gaida, Gadulka und Kaval. Bemerkenswert ist, daß in der Dobrudscha auch die Ziehharmonika als Volksmusikinstrument benutzt wird, und zwar meistens mit Gadulka und Gaida verbunden. Da die Ziehharmonika unserer Volksmusik sonst völlig fremd ist, kann man annehmen, daß sie aus

der Ukraine übernommen worden ist, zumal die ältesten Formen dieses Instruments den gleichen Bau wie den des russischen „Bajans“ aufweisen.

Am Abschlußkonzert nahmen die besten Volksliedsänger, einige Ensembles und auch Volkstanzgruppen teil — alle in Volkstrachten gekleidet. Nachdem neun erste, dreizehn zweite und siebzehn dritte Preise ausgeteilt wurden, faßte man den Entschluß, in Zukunft auch weitere Wettstreite dieser Art in anderen Gegenden Bulgariens zu veranstalten, die sich unzweifelhaft in vielen Beziehungen als sehr zweckmäßig erweisen und die lebendige Pflege unserer unglaublich reichen Volksmusik auch weiterhin fördern werden.

*Lada Stantschewa-Braschowanova*

## ZUR ZEITCHRONIK

### Der Deutsche Musikrat

#### *Generalversammlung in Berlin*

Sieben Jahre wirkte der Deutsche Musikrat, die deutsche Sektion des Internationalen Musikrates, in der Stille an einer ständig an Umfang und Bedeutung wachsenden Fülle von Aufgaben zum Wohle des deutschen Musiklebens und der Geltung der deutschen Musik in der Welt. Bei seiner diesjährigen 6. Generalversammlung in Berlin wurde diese in Anbetracht der wirklich beachtlichen Leistungen unangebrachte Zurückhaltung erstmals aufgegeben und das gesamte Tagungsprogramm als Rückblick auf das Geleistete und Vorschau auf das Angestrebte in der Berliner Akademie der Künste öffentlich durchgeführt. Für den Schritt an die Öffentlichkeit gab es auch zwei aktuelle Anlässe: Die Übergabe der ersten Schallplatten-Spende der deutschen Schallplatten-Industrie an den Berliner Senat als symbolische Grundsteinlegung für die Deutsche Musik-Phonothek und das zehnjährige Bestehen der Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege. Die Errichtung eines großen deutschen Dokumentations- und Informationszentrums ist eines der wichtigsten Anliegen des Deutschen Musikrates. Alles, was in Deutschland auf dem Gebiete der Musik an Dokumentationen auf Tonträgern, in Noten und im Schrifttum in Erscheinung tritt, zu sammeln, zu katalogisieren und zu analysieren, soll Aufgabe eines solchen Zentrums sein, für das die Vorarbeiten inzwischen so weit gediehen sind, daß die Deutsche Musik-Phonothek als Stiftung des Landes Berlin in Kürze errichtet werden kann. Die Schallplatten-Industrie hat sich verpflichtet, von jeder in Deutschland hergestellten und ver-



triebenen Aufnahme zwei Exemplare unentgeltlich zur Verfügung zu stellen und diese Sammlung laufend durch alle Neuzugänge zu erweitern. Die Mittel für die Unterbringung dieses Schallarchivs und seine Verwaltung und Auswertung tragen Berlin, der Bund und die Länder je zu einem Drittel. Für die Erstausrüstung der Phonotheek, deren Sitz Berlin sein wird, sind im Berliner Haushalt die erforderlichen Mittel bereitgestellt. Schon mit Beginn des Jahres 1961 soll die Arbeit in zunächst noch bescheidenem Umfange aufgenommen werden. Vorläufiger Standort ist die Amerika-Gedenkbibliothek in West-Berlin. Doch ist bereits geplant, die Phonotheek mit einem weiteren Dokumentationsvorhaben zu vereinen und dann in einem eigenen Gebäude unterzubringen.

Dieses neue Vorhaben stand im Mittelpunkt der Diskussionen der Arbeitsgruppe „Neue Aufgaben der Dokumentation“, in der die fachlichen Voraussetzungen hierfür weitgehend geklärt werden konnten. Man plant, der Phonotheek eine Musikalien-Sammlung anzugliedern, welche die bis 1945 an der Staatsbibliothek geführte Deutsche Musik-Sammlung fortsetzen soll. Auch hier fanden sich die deutschen Musikverleger bereit, jedes bei ihnen verlegte Musikwerk aller Sparten zu hinterlegen. — Als drittes Dokumentationsgebiet kann dann das Schrifttum hinzugenommen werden, das bereits in Frankfurt und Leipzig im Rahmen der Sammlung des Gesamtschrifttums erfaßt ist und nur noch aus diesen Katalogen extrahiert zu werden braucht. — Wenn die Verwirklichung dieser Vorhaben gelingt, wird Deutschland ein Zentrum der musikalischen Dokumentation haben, das in solcher Vollständigkeit noch in keinem anderen Land der Welt vorhanden ist. Es wird sich als wichtigstes Mittel der Information über das Musikleben, die Musikerziehung und Musikforschung für das Inland wie für das Ausland erweisen und durch sein Wirken von großem, heute noch nicht abzuschätzendem Nutzen sein.

Zwei weitere Arbeitsgruppen beschäftigten sich mit Fragen der Berufsausbildung und Nachwuchsförderung sowie mit der Musik als Bestandteil der allgemeinen Bildung. Die Sorge um den künstlerischen Nachwuchs und um den Fortbestand unseres Musiklebens beherrschte die Diskussionen, die in beiden Arbeitsgruppen immer wieder auf die Unterbewertung der Musik als Lehrfach in den Schulen zurückkamen. Gegen den Beschluß, den

Musikunterricht noch weiter als bisher einzuschränken, wurde einmütig protestiert und die Notwendigkeit eines breiten Unterbaues musikalischer Bildung als eines wesentlichen Faktors der allgemeinen Bildung und der musikalischen und musikpädagogischen Vorbildung betont. Die Weltgeltung der deutschen Musik und Musikerziehung ist geschwunden und wird weiter schwinden, wenn die Errungenschaften der Kestenberg-Reformen statt wiederhergestellt, weiter zerschlagen werden.

Neben diesen Themen standen aber auch eine Reihe weiterer zur Debatte, die den riesigen Umfang der Arbeitsgebiete des Deutschen Musikrates dokumentierten. Über dreißig Arbeitsunterlagen dienten den Teilnehmern und Mitgliedern zur Information, darunter Denkschriften und Publikationen, Tätigkeitsberichte, Arbeitsprogramme und Haushaltsreferate. Durch die Hinzuziehung von Presse und Publikum war hiermit erstmals ein Einblick in die vielseitigen Aufgabenbereiche dieser Institution gegeben, die 1953 durch den freiwilligen Zusammenschluß aller Kräfte, Gruppen und Einrichtungen des deutschen Musiklebens zustande kam. Die Arbeit des Deutschen Musikrates spielt sich in drei Zentren ab: Die Geschäftsstelle in Hamburg, die alle organisatorischen und alle innerdeutschen Aufgaben und Belange wahrzunehmen hat, die Verbindungsstelle für zwischenstaatliche Musikbeziehungen in Köln und die Geschäftsstelle für die Konzerte junger Künstler in Hannover.

Die Hamburger Geschäftsstelle hat die Hauptlast der Arbeitsvorhaben zu bewältigen, von denen hier nur in Stichworten gesprochen werden kann: Das bekannteste ist die von Walter Wiora herausgegebene Schriftenreihe „Musikalische Zeitfragen“, deren 9. Band über die Probleme einer allgemeinen Musiklehre in der Vielfalt der musikalischen Erscheinungen der Gegenwart soeben erschienen ist. Arbeitswochen über musikalische Zeitfragen geben alljährlich Gelegenheit zu intensiver Diskussion brennender Probleme der Musik, Musikforschung, Musikbildung und Musikerziehung. Erhebungen zur Lage der musikalischen Berufsausbildung und Berufsausübung wurden 1960 begonnen und werden im Einvernehmen mit dem Städtetag und der Kultusministerkonferenz mit Unterstützung des Statistischen Bundesamtes fortgeführt. Auf Grund dieser Erhebungen werden Merkblätter zur Berufskunde die Ausbildung und Arbeitsbedingungen für alle Musiker- und Musikerzieher-Berufe festlegen. Weitere statistische Erhebungen dienen der Förderung des Musik-

lebens. — Neben den Vorhaben zur Schaffung eines Dokumentationszentrums in Berlin verdient die Herausgabe der Schallplattenreihe „Musica Nova“ Erwähnung, die fortgeführt werden soll. Eine zweite Reihe „Deutsche Volkslieder“ ist bereits fertiggestellt und konnte von Walter Wiora in Auszügen schon vorgeführt werden. Ein deutscher Schallplatten-Preis wird angestrebt. Denkschriften zur Musikerziehung in der Lehrerbildung und über die Jugendmusikschulen wurden 1960 den interessierten Stellen vorgelegt, Gutachten und Vorschläge über Prüfungsordnungen u. a. wurden erstellt. Neben einem soeben erschienenen Studienführer „Musikstudium in Deutschland“ wird jährlich eine Informationsschrift „Deutsches Musikleben“ herausgegeben, die auch in englischer und französischer Ausgabe durch die Kölner Verbindungsstelle ins Ausland geht.

Die Tätigkeit dieser Geschäftsstelle zielt auf die Werbung im Ausland und auf den internationalen Austausch von Künstlern, Wissenschaftlern und Musikerziehern ab. Konzert- und Studienreisen konnten in den letzten Jahren schon durchgeführt werden und werden weiter gefördert, da sich die Musik als das wirkungsvollste Mittel kultureller Werbung im internationalen Kulturaustausch bewährt hat. In Zukunft soll vor allem auch der deutschen Musik der Gegenwart ein stärkerer Anteil in den Konzertprogrammen deutscher Künstler im Ausland gesichert werden. Die Schallplattenreihe „Musica Nova“ hat im Ausland eine überraschend günstige Aufnahme gefunden. Aus der weiteren Arbeit seien die Beteiligung an internationalen Kongressen aus allen Sparten der Musik genannt, die Gründung der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients, Veranstaltung von Ferien-Kursen, Vermittlung der Beteiligung deutscher Fachleute an ausländischen Tagungen, der Austausch von Noten, Büchern und Schallplatten, Veranstaltungen von und Beteiligung an Ausstellungen im Ausland, Dozenten-Austausch und Vermittlung von Lehraufträgen.

Die „Konzerte junger Künstler“, die durch den Sender Hannover ins Leben gerufen wurden, haben schon einen festen Platz im deutschen Musikleben eingenommen. Die alljährliche Bundesauswahl des Deutschen Musikkrates ist zum führenden Wettbewerb für den Nachwuchs gediehen, der damit die Möglichkeit erhält, sich in vielen Städten des Bundesgebietes vorzustellen und zu bewähren und schließlich auch im Ausland

Gelegenheit finden soll, Podiumserfahrung und künstlerische Reife zu erhalten.

Eine Aufführung der Oper „Mathis der Maler“ von Hindemith, Darbietungen des Drolc-Quartetts, ein Orchesterkonzert „Musik der Gegenwart“ unter der Leitung von Ernst Krenek, ein Jubiläumskonzert mit Chorwerken, Spielmusik und Orchesterstücken für die Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege und ein Kammermusikabend mit jungen Berliner Künstlern der vierten Bundesauswahl boten den künstlerischen, eine Reihe von Empfängen den gesellschaftlichen Rahmen für diese Tagung, die die unbestritten führende Rolle des Deutschen Musikkrates im gesamten musikalischen Kulturleben der Bundesrepublik eindringlich unter Beweis gestellt hat.

Fritz Bose

#### Europäische Festspiele 1961

Wiesbaden: 1.—22. Mai  
 Florenz: 4. Mai — 30. Juni  
 Bordeaux: 5.—20. Mai  
 Prag: 12. Mai — 3. Juni  
 Wien: 27. Mai — 25. Juni  
 Zürich: Juni  
 Stockholm: 4.—14. Juni  
 Helsinki: 6.—12. Juni  
 Holland: 15. Juni — 15. Juli  
 Straßburg: 16.—30. Juni  
 Granada: 22.—30. Juni  
 Aix-en-Provence: 9.—31. Juli  
 Dubrovnik: 10. Juli — 24. August  
 Bayreuth: 23. Juli — 25. August  
 Santander: 1.—31. August  
 Athen: 1. August — 10. September  
 München: 13. August — 9. September  
 Luzern: 16. August — 9. September  
 Besançon: 7.—17. September  
 Perugia: 10.—22. September  
 Berlin: 24. September — 10. Oktober

#### Ein universaler Chor

Der Cäcilienchor Bergisch Gladbach konnte Mitte November sein 75-jähriges Bestehen feiern. Von der Mäzenatin Maria Zanders, deren Initiative auch der Wiederaufbau des Altenberger Doms zu danken ist, als Firmenchor der Papierfabrik Zanders gegründet, erfüllte der Chor schon in seinen Anfängen, damals mit Max Bruch als Komponisten und Dirigenten verbunden, höhere Ansprüche. In



Emil Gilels

Foto: Felicitas



neuerer Zeit verstand es sein jetziger Leiter, Paul Nitsche, der die Erfahrungen des neuen, in der musikalischen Jugendbewegung gepflegten Chorstils mitbrachte, den Cäcilienchor, zeitweilig vereinigt mit der Singgemeinschaft zur „Chorgemeinschaft Bergisch Gladbach“, zu höchsten Leistungen zu führen. Auch heute noch, unter dem Vorsitz von Frau Renate Zanders, ist der Chor als Werkchor mit der Firma Zanders verbunden, wirkt aber weit über diesen Rahmen hinaus durch bedeutende Beiträge zum deutschen Musikleben. Man verdankt ihm u. a. die Uraufführungen der „Altenberger Messe“ und des Oratoriums „Der Lebendige“ von Johannes Driessler, die Aufführung der Hölderlin-Kantate von Karl Marx beim Fest der deutschen Chormusik in Essen. Beim Festakt zum Jubiläum des Chores sprach Hans Mersmann über den Sinn des Laienmusizierens in unserer Zeit. Im Festkonzert wurde Haydns Cäcilienmesse aufgeführt. B.

## PORTRÄTS

### Emil Gilels

Nach einer triumphalen Konzertreise durch die Bundesrepublik gewährte *Emil Gilels* ein kurzes, aufschlußreiches Interview. Der 43jährige, sympathisch schlicht auftretende Russe schaut auf einen konsequent verlaufenen künstlerischen Weg zurück, der bereits mit dem Klavierunterricht des

Fünfjährigen am Konservatorium in seiner Vaterstadt Odessa begann. Mit 13 Jahren gab Gilels sein erstes Konzert. 1933 zeichnete man ihn auf dem ersten sowjetischen Wettbewerb mit dem ersten Preis aus. Zwei Jahre später gab ihm G. G. Neuhaus am Konservatorium in Moskau den letzten Schliff. Meteorartig erfolgte sein Aufstieg, der nach der Verleihung des Ysaye-Preises auf dem Brüsseler Wettbewerb ihm die Konzertsäle aller europäischen Staaten und in Übersee öffnete. Die Presse und die Musikwelt bezeichneten ihn als einen der Größten unter den Meistern seines Fachs. Er selbst äußerte in seiner bescheidenen Weise: „Zum Pianisten großen Formats muß man von Natur aus alles mitbringen“; aber er sagt das nicht in bezug auf sein eigenes universelles Können, sondern im Zusammenhang mit seiner glühenden Verehrung für Walter Gieseking, der durch seine naturbegnadete manuelle Begabung und seinen Klangsinn für ihn der Prototyp eines phänomenalen Kollegen war. Gilels liebt „Querschnittprogramme“, in denen sich die Vielseitigkeit technischer und stilistischer Möglichkeiten spiegelt. Haydn und Schubert fehlen selten darin. Den Wiener Charme findet er „amabile“. Vor allem in langsamen Sätzen enthüllt er die Schlichtheit seines Empfindens und eine Ausdrucksspannung, die ihn im selbstvergessenen Aufgehen im Werk spüren läßt, ob sich das Fluidum zwischen ihm und dem Publikum,

die oft gepriesene „magnetische Wirkung“ seines Spiels, eingestellt hat.

Für Gilels geht von jedem Werk „mit Substanz“ eine Welle der Inspiration aus, die den in unbegrenzter Weise perfektionierten Spielorganismus von der Schulter bis zu den Fingerspitzen in eine entsprechende „Adaption“ versetzt. Gilels sagt, es seien zuviel Bücher über Klaviertechnik geschrieben worden. „Das Wesentliche aber bleibt Geheimnis, vollzieht sich im lebendigen Spiel“. Dieses wirkt schon rein optisch in der vielfältigen Bewegungsführung faszinierend, die den beabsichtigten Klang plastisch vorgeprägt ahnen läßt. Ein Blick auf seine Hände mit dem ebenmäßigen feingliedrigen Bau macht die nervige Reaktionsempfindlichkeit sinnfällig, die die bezaubernde Verwandlung des Klaviertons bewirkt. Sein musikalischer Gesamttyp umfaßt die sensible, romantisch empfindungsfähige Wesensseite und den männlich zupackenden vitalen Nachgestalter, der mit Strawinskys „Petruschka-Suite“ in zündender Weise das Publikum fanatisiert.

Gottfried Schweizer

## WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

### Philipp Heinrich Erlebach

Zum 36. Deutschen Bachfest in Mühlhausen in Thüringen wurde ein Teil einer Huldigungsmusik des Rudolstädter Hofkapellmeisters *Philipp Heinrich Erlebach* aufgeführt, die er anlässlich der in Mühlhausen am 28. Juli 1705 stattgefundenen Erbhuldigung für Kaiser Joseph I. komponierte. Da sich die Partitur zu dieser Komposition im Stadtarchiv von Mühlhausen fand, war zu vermuten, daß sich in den Akten des Archivs auch irgendein darauf verweisender Briefwechsel finden mußte. Das hat sich bestätigt. In einem bisher unveröffentlichten Originalbriefe vom 24. Oktober 1705 schreibt Philipp Heinrich Erlebach an den Rat zu Mühlhausen:

*„Einem Hoch Edl., Hoch- und Wohlweisen Raths der Kayserl. Freyen und des Heil. Reichs Stadt Mühlhausen wünsche zu Dero Regierung Glück, Heil und Segen, zumahl bey der bevorstehende Huldigungs-Solemnität, daß Gott dies mächtig Secundiren und zu deßen unsterbl. Ruhm, und E. Hoch Edl. Raths zu gesegneter Prosperität und Aufnahme der ganzen Stadt, solle hieraus schlagen lassen; Und nachdem mein gnädigster Herr, in höchster kayserl. Vollmacht, die Huldigung bey Sie einnehmen wird, habe ich dero unwürdigster Capellmeister zu der Kirchen- und Abend Music*

*an drey völligen Musicalischen partien gehorsamst contribuiro, solch aber E. Hoch Edl. Raths hier mit submiß. dediciren sollen, ongefähr ich die modes, so mein gnädigster Herr belieben, Gottlob weiß! Welches meine hochgeneigten Herren gnädig auf nehmen wollen, alß ich mir unterlaßen werde, zu aller Dienstgefißenheit mich zu verstehen, so oft es nur von mir verlangt wird, alß Euer E. Hoch Edl. Herrl. dienstgehorsamen Philipp Heinrich Erlebach. Hochgräfl. Schwarzb. Capell-Meister*

Rudolstadt, den 24st. October 1705.“

F. Wilhelm Lucks

## MISZELLEN

### Ein irreführendes Bach-Buch

Im Kindler-Verlag zu München ist eine Bildbiographie *Johann Sebastian Bachs* von *Werner Neumann* herausgekommen. Der Autor hat in einer Erklärung an die Musikbibliotheken wissen lassen, daß dieser Titel ohne Genehmigung des Autors vom Verlag vertrieben wurde. Die Hintergründe dieser skandalösen Geschichte sehen — nach der Darstellung, die der renommierte Bach-Wissenschaftler und Direktor des Leipziger Bach-Archivs gab — so aus:

Der Verlag hat das Manuskript Neumanns eigenmächtig und tiefgreifend geändert — 200 dringliche Korrekturfälle, darunter zahlreiche schwerwiegende Fälle und eine Handvoll vollendeten Unsinn wurden nicht berücksichtigt. Das konnte auch nicht geschehen, da es sich der Verlag einfallen ließ, die Korrekturabzüge dem Autor vorzuenthalten. Aber die Hälfte der Fehler hätte der Korrektor des Verlages schon finden müssen, wozu er vielleicht keine Zeit gelassen bekam. Sondierende Anfragen des Autors beantwortete der Verlag nicht. Dagegen druckte er das Buch ohne Imprimatur aus und vertreibt es gegen den Protest des Autors. Juristisch sind die Gesetze des Urheber-, Verlags- und Persönlichkeitsrechts damit verletzt: Gegen die ausdrücklich festgelegten Bedingungen hat der Verlag das Manuskript geändert. Werner Neumann fragt, ob diese Methoden hingenommen werden müßten. Wir sagen: nein, denn wo kommen wir hin, wenn Verlage den Ruf eines Autors durch entstellende Veränderungen seines Textes beeinträchtigen, wenn zugleich der Leser irreführt wird? — Ich habe Einblick in die Korrekturen genommen, die Neumann nun erst nach Drucklegung und Auslieferung seines Buches ausführen konnte. Es sind hahne-



büchene Verdrehungen und stilistische Peinlichkeiten entstanden, vor denen man fassungslos bleibt: es ist völlig unbegreiflich, wie es der Verlag wagen konnte, so zahlreiche Fehler und absichtliche Entstellungen zuzulassen oder vorzunehmen. Als Antwort auf die Vorstellungen des Autors hatte der Verlag die Kühnheit, sich nicht einmal zu entschuldigen, sondern nur unverbindliches Bedauern über „Differenzen“ auszusprechen, fadenscheinige Ausflüchte anzugeben und für die zweite Auflage keine komplette, sondern nur notdürftige Ausbesserung anzubieten. Wäre es nicht das Mindeste an Anständigkeit in einem so krassen Falle gewesen, wenn der Verlag die Auslieferung des verstümmelten Buches gestoppt und eine reparierte Fassung als zweite Auflage angekündigt hätte? Noch darf man hoffen, daß dem Verlag hierzu die Einsicht kommt, denn es hat sich herumgesprochen, daß das vorliegende Buch Neumanns nicht mit Genehmigung des Autors, dafür aber mit vielen Fehlern auf den Markt geworfen wurde. Wir müssen warten, ob der Verlag, der mit zwei anderen Autoren (darunter Abendroth) ähnliche Wagnisse unternahm, seine letzte Chance zu wahren versteht oder ob er Buchhändler und Leser weiter irreführt.

Wolf-Eberhard von Lewinski

## STIMME DES LESERS

### Problematik der Musikwettbewerbe?

Unter dem Titel „Die Problematik der Musikwettbewerbe“ wurde in Musica 1960, Heft 11, Bemerkenswertes über den 9. Internationalen Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten berichtet. Um nachhaltige Irrtümer zu vermeiden, müssen diese Ausführungen jedoch ergänzt und teilweise richtiggestellt werden.

Wenn man über die Problematik eines Musikwettbewerbs sprechen will, muß man vor allem nach seinen Zielen fragen. Die Ziele des Internationalen Musikwettbewerbs der Rundfunkanstalten sind in zwei Sätzen umrissen, die sich alljährlich im Prospekt und im Programm wiederholen: „Bei diesem Internationalen Musikwettbewerb handelt es sich um eine Auslese unter jungen Musikern, bei denen Podiumsreife vorausgesetzt werden muß. Die Anforderungen sind daher hoch und die Preise nur für außerordentliche Leistungen gedacht. — Von jedem Teilnehmer wird — soweit es die einschlägige Musikliteratur ermöglicht — der Vortrag von Werken aus den Stil-epochen der Vorklassik, der Klassik, der Roman-

tik und der Moderne gefordert, so daß eine umfassende künstlerische Grundlage zu erweisen ist. Die spezielle Befähigung und Neigung des einzelnen Teilnehmers zeigt sich dadurch, daß er neben der Auswahl aus zwei bis drei Pflichtstücken in seinem Programm Werke zu bezeichnen hat, die seiner persönlichen Eigenart besonders liegen. Der Jury ist dadurch die Möglichkeit gegeben, jeden der jungen Künstler sowohl nach allgemeinen Erfordernissen als auch nach seiner künstlerischen Individualität zu beurteilen.“

Der zuletzt zitierte Absatz gibt Antwort auf die Frage nach der Zumutbarkeit eines alle Stilarten umfassenden Repertoires: der Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten will keinesfalls frühzeitiges Spezialistentum fördern oder auszeichnen. Es ist zwar nur zu natürlich, daß sich gerade sehr ausgeprägte künstlerische Persönlichkeiten späterhin allmählich spezialisieren; aber es kann doch nicht die Aufgabe eines Musikwettbewerbs sein, engspezialisierte Schmalspurmusiker zu prämiieren, die noch nicht gezeigt haben, daß sie zunächst einmal aus allen Quellen des Musikschaffens zu schöpfen verstehen und sich vor allem den immer noch gültigen Maßstäben der Vergangenheit zu stellen vermögen. Das erscheint doch gerade „in unserer Gegenwart, da alle Maßstäbe in Bewegung geraten sind“, der einzig gangbare Weg zu sein, wenn es gilt, einen jungen Musiker nicht nur sehr einseitig zu beurteilen.

Selbstverständlich soll das alles nicht heißen, daß man das zeitgenössische Schaffen in einem solchen Wettbewerb außer acht lassen dürfte. Die Bemerkung „Unter den Pflichtstücken fand sich kein einziges zeitgenössisches Werk“, könnte dies allerdings vermuten lassen und auch in Gegenüberstellung zu der kurz davor richtig zitierten Verpflichtung, ein Repertoire „von Bach bis Strawinsky“ bereit zu halten, einige Verwirrung stiften.

Es wird in der Tat ein alle Stilarten umfassendes Repertoire gefordert, und zwar — soweit es die einschlägige Literatur erlaubt — in allen Gruppen. In der Gruppe Klavier waren für die moderne Epoche sechs Werke zur Wahl gestellt: Strawinsky, Sérénade en la und Sonata, Hindemith, 2 Sonaten, Bartók, sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen und Suite op. 14. In der Gruppe Flöte waren es drei, in der Gruppe Duo Violine-Klavier ebenfalls drei Werke. Darüber hinaus ist es jedem Teilnehmer freigestellt, auch noch in den verbleibenden, frei zu wählenden Werken zusätzlich moderne Kompositionen anzubieten.

Bei näherem Hinsehen scheint es also, daß sich die „Problematik der Musikwettbewerbe“ von selbst einschränkt auf jenes heikle Feld der Imponderabilien, das überall dort besritten werden muß, wo künstlerische Leistungen beurteilt und bewertet werden sollen. Niemand kann sagen, dafür ein allgemeingültiges Wundermittel gefunden zu haben. Man kann nur danach streben, die Grundlagen für eine möglichst weitgehende Annäherung an das objektiv Richtige zu schaffen. Die Problematik schränkt sich weiter auf ein durchaus tragbares Maß ein, wenn sich die Zielsetzung nicht übernimmt und sich nicht etwa vorsetzt, unbedingt jedes Jahr ein halbes Dutzend Genies entdecken und eine vollständige Überschau aller Talente aller Zonen paradiere lassen zu wollen.

Der Internationale Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten jedenfalls hat sich nicht mehr und nicht weniger vorgenommen, als junge Künstler, die gleichsam an der Schwelle zwischen Ausbildung und Berufsleben stehen, aufzufinden, sie bekanntzumachen und ihnen Chancen zu geben.

Erik Maschat

## UNSERE GLOSSE

### Musik als Störenfried

Wilhelm Busch, bekanntlich kein Freund der Musik, hat ihr mehr denn einmal kräftig eins ausgewischt — zumal in seinem witzig-ironischen Vorwort zum „Balduin Bählamm“. Wenn wir nicht irren, findet sich dort auch der Satz von der als störend empfundenen Musik, weil sie meist „mit Geräusch verbunden“ sei. Nun, auch der Musiker wird zuweilen den Standpunkt des großen Humoristen zu würdigen wissen, ja mitunter sogar teilen. Dann nämlich, wenn ihm zur Unzeit der Besitzer eines jener umstrittenen Geräte begegnet, die als „Kofferradio“ oder „Kleinstempfänger“ den Markt überschwemmen. Um von ihren Herstellern nicht gleich gesteinigt zu werden, möchten wir vorsorglich betonen, daß gegen den Gebrauch solcher „Taschen-Boys“ (oder wie sie sonst neckisch genannt zu werden pflegen) nichts einzuwenden ist — solange nämlich, als er sich aufs stille Kämmerlein beschränkt oder im Freien nur dort vor sich geht, wo keiner mitzuhören braucht. Aber die Eigentümer dieser tragbaren „Geräuschkulisse“ — zu etwas anderem dient sie ihnen nur selten — sind meist gegen teiliger Ansicht. Stolzgeschwellt und mit unternehmungslustig in den Nacken geschobenem Hut ziehen sie, das ominöse Kästchen am Arm, für-

baß — und ihm entquillt munter der Töne Flut, falls nicht gerade ein Sprecher am Werk ist. Wie schön erst, ist man in Gottes freier Natur und kann etwa, auf blumiger Aue gelagert, schmaltziger Schlagermusik lauschen oder der neuesten Kochrezepte teilhaftig werden! Nun, das mag jeder halten, wie er will; nur soll er andere damit verschonen, statt — wie man oft genug erlebt — den Gekränkten zu spielen, wenn sie sich diesen „Genuß“ verbitten, oder unbekümmert um deren Protest weiter an seinem Kästchen herumzufingern.

Da loben wir uns — und jetzt kommen wir zum Schluß! — die deutsche Bundesbahn. Denn sie hat (entsprechend den Gepflogenheiten in der Schweiz und neuerdings auch in Österreich) kürzlich eine Verordnung erlassen, die das Zugpersonal ausdrücklich zum Einschreiten gegen diejenigen ermächtigt, die sich durch den Protest der Mitreisenden nicht davon abhalten lassen wollen, andere mit den Segnungen des Kofferradios zu beglücken. Darauf aber wird in unserer wahrlich nicht geräuscharmen Zeit manch einer lieber verzichten, und man kann nur wünschen, daß dies Beispiel auch anderswo Schule macht. J. V.

## VOM MUSIKALIENMARKT

### „Diletto musicale“

Als seinerzeit in Deutschland, durch Barockforschung und Anforderungen der Spiel- und Laienmusik angeregt, die großen Sammlungen alter Musik bei Nagel, bei Bärenreiter, bei Schott und anderen Verlagen teils entstanden, teils sich in raschem Anwachsen vergrößerten, da gab es auf österreichischem Boden — abgesehen von der am Rande geführten Sammlung „Continuo“ der Universal-Edition — nichts Entsprechendes. Allgemein hatte der Wiener für die Musik jenseits der Klassik kaum Interesse. Man lebte aus dem unmittelbaren Erlebnis der klassisch-romantischen Vergangenheit, hausmusizierte die Werke der großen Meister und empfand keinerlei Ambitionen, auf Schatzsuche in tiefer liegende Jahrhunderte zu steigen, wie es dem deutschen regen Entdeckungseifer entsprach. Das blieb in Österreich allein dem wissenschaftlichen Editionsreise der „Denkmäler der Tonkunst“ vorbehalten. Nach dem zweiten Weltkriege war es der Österreichische Bundesverlag, der im Hinblick auf die Jugenderziehung eine rasch anwachsende Reihe alter Musik nach dem Vorbilde des „Hortus musicus“ ausbaute. Nun hat auch der altwiener Musikverlag Ludwig Dob-



linger, der sein Bestreben stets auf das Gute Alte und das Solide, der Tradition entsprossene Neue richtete, eine zwanglos in den letzten Jahren begonnene Reihe, betitelt „Diletto musicale“, zu einer systematischen Sammlung alter Musik ausgebaut, die in kürzester Zeit auf die Zahl von dreiviertelhundert Bänden anwuchs und nach ihrer Eigenart mit Recht alles Interesse beanspruchen darf.

Es war die Vorbereitung für das Haydn-Jahr 1959, die dieser Sammlung ihr eigenes Gesicht prägte. Es ergab sich nämlich, daß von den frühen Haydn-Quartetten keine praktischen Einzelausgaben existieren. Die Nachfrage, insbesondere aus den Kreisen der Schulmusik, nach solchen Werken war so groß, daß man sich entschloß, eine Reihe solcher leicht spielbaren Werke herauszugeben. Als nun noch sich die Möglichkeit ergab, gegen 30 bisher noch ungedruckte Werke Haydns zu erwerben, ergab sich aus der Natur der Sache, nach welcher Richtung hin der langgehegte Wunsch einer Reihe alter Musik auszubauen sei. Mit dem Titel „Diletto musicale“ ist die Richtung eindeutig ausgedrückt: Es sind Werke, die sozusagen der unbeschwerten Spielfreudigkeit dienen wollen, und zwar gleicherweise allen Kreisen, insbesondere natürlich der Hausmusik und dem Jugendmusizieren, jedoch auch dem Berufsmusiker, Gepflegt werden Sinfonie, Instrumentalkonzert, Divertimento, Konzertarie wie Kammermusik in vielfältiger Aufteilung, so als Duos, Quartette, Klaviertrios, Klavierquartette. Wir finden eine große Reihe von Divertimenti für Blasinstrumente allein wie auch für Bläser und Streicher Haydns, und unter seinen Konzerten seien die Lirenkonzerte für den König von Neapel hervorgehoben. Wenn Haydn auch das Fundament abgibt, so wird doch insgesamt das 18. Jahrhundert besonders ins Auge gefaßt. Und hierin schließt die Reihe „Diletto musicale“ eine Lücke — eben die Ausgabenlücke der kleineren Meister der klassischen Zeit wie die der Wiener Vorklassik. Daß nahezu die Hälfte der bisher herausgegebenen Bände Erstdrucke sind oder zumindest sich auf Frühdrucke stützen und damit dem breiteren Musizierkreise unbekanntes Gut zugebracht wird, ist die schönste Rechtfertigung, die die Reihe für sich beanspruchen kann. Grundsätzlich sollen nur solche Titel aufgenommen werden, die derzeit in keiner anderen praktischen Ausgabe greifbar sind. Mit Herausgebern wie Robbins Landon, Enrico Mainardi, Fritz Racek, Renzo Sabatini, Paul Angerer ist also hier die Fülle altwiener Musik endlich praktisch greifbar gemacht worden. Da

finden wir Werke von J. Chr. Bach, Boccherini, Castello, Flackton, Fontana, Galuppi, Starzer, Wagenseil, Werner, dem großen Programmmusiker, dem Vorgänger Haydns mit seinem „Wienerischen Tandelmarkt“, oder Wanhall, dessen Werke Haydn in Esterhaz gerne aufführte, aber auch Lully; dazu: Dittersdorf, Hoffmeister, Kozeluch, Monn, Stamitz und zwanglos und doch sinnvoll in der Verbindung die Walzer Lanners. Ebenso ist das gesamte Instrumentalwerk Frescobaldis zur Herausgabe vorgemerkt. Es fehlt weder Mozart noch vermißt man die Namen von Gaßmann, Michael Haydn, Hummel, Salieri, Förster. So ist es eine Sammlung geworden, die speziell der Wiener Musik des 18. Jahrhunderts dient.

Andreas Liess

### Eine humorvolle Kantate

Ein seltenes Spezialopus, das ist die Kantate „Lob des Bieres“ von Alfred von Beckerath (Mösel Verlag, Wolfenbüttel). Das poetische Mosaik des Textes benutzt Sprichwörter, Bauernregeln, Stammbuchblätter, Brauereisprüche und den Katechismus der Brauereipraxis neben Gereimtem von Hans Sachs, Bodenstedt, Goethe. In den elf frischfröhlich musizierenden Abschnitten dominiert der Braugeselle (Tenor), der sich zum Braumeister (Baß) in Arbeit begibt und das Werden des Bieres erlebt. Zum kontinuierlich begleitenden Orchester tritt an entsprechenden Stellen der gemischte Chor, der in der festlichen Intrade rät: „Iß, trink, sei fröhlich auf der Erd“. Die kantige, zu interessanten Kombinationen sich steigernde Tonsprache vermag zu charakterisieren und zu deklamieren. „Lebhaft, zügig“ in mitreißender Marschrhythmik im Schmuck schmetternden Trompetenklanges mahnt der bajuvarische Schluß: „Auf geht's zum Bier“.

Gottfried Schweizer

### Musik für Gitarre

In einer unter diesem Namen erscheinenden Reihe kamen erneut mehrere Hefte mit Spielstücken für dieses wieder sehr beliebte Instrument heraus (Universal-Edition, Wien). Die „Tänze und Weisen aus dem Barock“, die „Tänze aus der Renaissance“ und die „Tänze und Weisen aus dem 16. Jahrhundert“ hat der Herausgeber Karl Scheit in anonymen Lautenabulaturen gefunden. Die nicht großen technischen Schwierigkeiten, die melodische Eingängigkeit der Sätze und die sorgfältige Bezeichnung durch den Herausgeber dürften diese Heftchen als willkommene Bereicherung für den

Gitarristen erscheinen lassen, der in ihnen außerdem den Formenschatz jener Jahrhunderte kennenlernt.

Technisch wesentlich anspruchsvoller gibt sich eine „Romanze für Gitarre“ von Niccolò Paganini (Universal-Edition, Wien), die wiederum Karl Scheit nach der „Sonate für Gitarre mit Begleitung einer Violine“ bearbeitet hat. Musikalisch ist das Stück freilich nicht frei von Trivialitäten.

Willi Wöhler

## DAS NEUE BUCH

### Neue und neueste Musik

Zwei Publikationen zum Thema „Neue Musik“ mit Betonung der Avantgarde sind in ihrer dokumentarischen oder aktuellen Bedeutung wichtige Periodika geworden: „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik“ (Schott, Mainz 1960) und „Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland 1959/60“ (Bote & Bock, Berlin-Wiesbaden 1960). Beide alljährlich erscheinenden Veröffentlichungen wurden von Wolfgang Steinecke redigiert, einmal in seiner Eigenschaft als Leiter der Kranichsteiner Ferienkurse zu Darmstadt, das andere Mal als Sekretär der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, die auch als Herausgeber fungiert.

In den „Darmstädter Beiträgen“ sind die wichtigsten Referate der Kranichsteiner Ferienkurse des Jahres 1959 zusammengefaßt, so Stockhausens Äußerungen zu „Musik und Graphik“, Nonos Vortrag „Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute“ einschließlich der umstrittenen polemischen Passagen gegen Cage. Sehr fundiert sind die Gedanken Ligetis über harmonische Probleme in Weberns erster Kantate. Meyer-Epplers letzte Tätigkeit war die Redaktion seines Vortrages über die Systematik der elektrischen Klangtransformationen: kurz nach der Korrektur starb im Alter von erst 47 Jahren der Autor, ein bahnbrechender Wissenschaftler. Als Auflockerung und willkommene persönliche Note wirken die Erinnerungen von Varèse an zum Teil weit zurückliegende Ereignisse der Neuen Musik, die indes recht gegenwärtig anmuten. Die Rolle der Neuen Musik in Schweden behandelte Bo Wallner. Als Ergänzung wurde ein nicht sehr erschöpfender Vortrag Engelmanns über „Weill — heute“ aufgenommen. Die Chronik fixiert die Dozenten der Ferienkurse von 1946 bis 1960 sowie die Träger der Kranichsteiner Musikpreise.

Die Chronik steht bei der zweiten Publikation im Vordergrund. Alle mit dem Thema „Neue Musik“

zusammenhängenden Konzerte, Opernvorstellungen, Rundfunksendungen und Vorträge sind aufgezählt. Außerdem findet man aufschlußreiche und lesenswerte Beiträge über IGNM-Musikfeste in Deutschland von 1927, 1951 und 1955 (Autoren: Holl und Steinecke) sowie einen Aufsatz Eimerts über Köln als Stadt der Neuen Musik. Insgesamt erweist sich hier statistisch deutlich, daß die Pflege der Neuen Musik erfreulich intensiv ist, daß die Verantwortlichen weitgehend ihre Aufgaben kennen. Damit ist allerdings nicht gesagt, daß diese Aufgaben auch schon immer ausreichend erfüllt würden. Wolf-Eberhard von Lewinski

### Zur Gregorianik

Das Büchlein von P. Corbinian Gindele „Gregorianisches Singen“ (Pustet, Regensburg 1960) gibt keine Einführung in die ganze Gregorianik wie die von Peter Wagner oder von Dominicus Johner, sondern hält sich streng an den Titel, die Vortrags- und Ausführungsweise des katholischen Altargesangs, soweit es dem beschreibenden Worte möglich ist, solches darzustellen, und löst diese Aufgabe mit großem pädagogischem Geschick. Daß dazu eine hohe Kennerschaft die Grundlage bildet, kann nicht wundernehmen bei einer Veröffentlichung, die von Beuron, der süddeutschen Zentrale benediktinischer Musica sacra, herkommt, und die von der Gesangsphysiologie ausgehende Lehrweise füllt eine bisher bestehende Lücke aus. Der Lehrvortrag ist sprachlich bildhaft gehalten; es fehlt nicht an klaren Betonungen anderer Meinung (Solesmes!); dabei wird erfreulich weitherzig auch protestantischer Meister wie H. Schütz gedacht, die phonetischen Unterschiede von Deutsch und Kirchenlatein werden anschaulich dargestellt, wobei der italienische Lautstand der offenen Vokale als Muster mit gutem Grund aufgestellt wird. Es ist, als nähme der Leser an einer fesselnden Gesangsübung in dem schönen Kloster an der schwäbischen Donau teil, und das scheint mir das Beste, was an solchem Leitfaden gerühmt werden kann. Hans Joachim Moser

### Takt- und Tempoprobleme

Engelhardt Barthe möchte in seinem Büchlein „Takt und Tempo“ (Veröffentlichungen der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Heft 2, Verlag Hans Sikorski, Hamburg 1960) „unsere ein wenig verwilderten Vorstellungen über die Zusammenhänge von Takt und Tempo“ in Ordnung bringen und zwar dadurch, daß er die Taktmaße



(etwa eines mehrsätzigen Werkes) in ein einfaches proportionales Verhältnis bringt. Schon der alte Quantz unternahm das in seiner Flötenschule wenigstens für die „vier Hauptarten des Tempos“: von den Tempi Allegro assai, Allegretto, Adagio cantabile, Adagio assai sei jeweils das folgende noch einmal so langsam als das vorhergehende, wenn es sich auch nicht immer so einfach verhalte. Quantz hütet sich aber wohlweislich, das für das Verhältnis von Taktarten etwa in den Sätzen einer Suite zu behaupten. Wäre das Takt- und Tempoverhältnis z. B. von Allemande und Tripla, das heißt von „in guter Ruhe und Ordnung“ geschriftetem Tanz und von lustig gesprungenem „Hupf-auf“ wirklich so, wie es Barthe in seinem ersten Notenbeispiel an Sätzen von Johann Hermann Schein demonstriert, so wäre die Fröhlichkeit des Springtanzen arg gedämpft gewesen! Im Gegensatz zu Quantz ist Barthe denn auch gezwungen, als Stütze seiner Theorie „umfangreiche und komplizierte Gedankenkonstruktionen“ aufzurichten. So sind seine Ausführungen ansehnliche Leistungen abstrahierend konstruierenden Denkens geworden, und sie mögen für demgemäß hergestellte Musik Geltung haben, nicht aber für Musik anderer Art. Bezeichnend für Barthes Verfahren ist z. B., daß er dem Satz Leopold Mozarts „Der Takt bestimmt die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielt werden“ ohne weiteres „fortschreitende Abstraktion des Begriffes Takt“ unterstellt, dagegen Leopolds bedeutsamen Satz „Der Takt macht die Melodie“, der deutlich auf ein durchaus unabstraktes, aktiv-dynamisches Wesen des Taktes, nämlich der Taktbewegung hinweist, völlig unbeachtet läßt, ebenso wie jene nicht weniger bedeutsame und aufschlußreiche Erklärung Heinrich Schützens, daß in der „rechtmäßigen“ Taktbewegung „gleichsam die Seele und das Leben aller Musik besteht“. Diese wesentlichen Zeugnisse für die Takt-Qualität sind freilich mit Barthes Theorie ebensowenig zu vereinen wie die Messungen der Takt-Quantität, die uns Komponisten wie Beethoven, Schumann, Reger, Hindemith mit ihren Metronomisierungen geben. Hiergegen sucht sich Barthe mit einem allzu bequemen Gewaltstreich zu helfen: er tut Metronomisierungen rundweg als „unzulässig“ ab. Auch andere seiner Formulierungen entsprechen nicht dem musikalischen Sachverhalt, wenn auch vielleicht einer gewissen Ausführungspraxis. So, wenn er von „gestreuten Akzenten“ im polyphonen Stil spricht und behauptet, akzentuierter Taktschlagbeginn „müßte durch tiefstehende Hand gekennzeichnet sein“. Beides mag

zutreffen bei einem Akzentuieren mit ruckhaften, im Tiefpunkt verweilenden Niederschlagakzenten, die eben ihrer Unverbundenheit wegen zu straff organisierter proportionaler Ordnung zwingen. Trifft es aber wirklich zu für ein Musizieren, das jenen Sätzen Schützens und Vater Mozarts entspricht, indem es getragen und beschwingt wird von der nicht nur organisierten, sondern organischen Ordnung einer in ihrem Ab und Auf stetig lebensvollen Taktbewegung? So kann es diesem Büchlein leider nicht recht gelingen, die erwünschte Ordnung zu schaffen. Rudolf Steglich

### Später Nachruhm

Dem Leben und Werk des zu Unrecht vergessenen Meisters widmete ein junger amerikanischer Musikforscher jetzt eine Monographie: Murray Lefkowitz „William Lawes“ (Studies in the History of Music, herausgegeben von Egon Wellesz, London 1960). Mit Fleiß ist zusammengetragen, was sich an Daten zu dem kurzen Lebenslauf beitragen ließ: Geburt 1602 in Salesbury, Eintritt in die königliche Kapelle 1635 und zehn Jahre später sein Tod in der Schlacht von Chester. In den ausführlichen Analysen seines Gesamtsschaffens kennzeichnet Lefkowitz den geistreichen Barockmeister als die Krönung der englischen bürgerlichen und höfischen Barockmusik zwischen Byrd und Morley einerseits und Purcell andererseits. Doch sollte man Lawes' Einfluß auf letzteren nicht all zu hoch bewerten. Gerade das Originelle und Neue in der Kammermusik von Lawes, wie etwa die obligate Behandlung der Tasteninstrumente, ist im 17. Jahrhundert absolut einmalig und ohne direkte Nachfolge geblieben. Reichliche Notenbeispiele im Text und ein Anhang vollständiger Partituren zeigen, welche Schätze köstlicher alter Musik hier zu Unrecht vergessen sind und ihrer Wiedererweckung harren. Fritz Bose

### Ulenbergs Liedpsalter

Johannes Overath, ein Schüler Karl Gustav Fellersers, legt in seinen ebenso gründlichen wie gewissenhaften „Untersuchungen über die Melodien des Liedpsalters von Kaspar Ulenberg“, einem Beitrag zur Geschichte des Kirchenliedes im 16. Jahrhundert (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Heft 33, Arno Volk-Verlag Köln 1960), eine Studie vor, durch die die leider noch immer verzerrten Ansichten über diese Melodiensammlung gründlich korrigiert werden. Vergegenwärtigt man sich, daß das Werk allein in Köln von 1582 bis 1710 zwölf Auflagen erlebte, von zahl-

reichen Nachdrucken in anderen Städten (z. B. in Augsburg bis 1835!) und der Übernahme vieler Melodien in weitere Gesangbücher ganz abgesehen, so ist seine Breitenwirkung schon hinreichend gekennzeichnet. Kein Geringerer als Orlando di Lasso hat zusammen mit seinem Sohn Rudolpho bereits 1588 50 Psalmen als Trizinen herausgebracht, und in den folgenden Jahren entstanden zwei weitere mehrstimmige Bearbeitungen von anderer Hand. Noch heute sind rund 25 Melodien in vielen Gesangbüchern der katholischen Kirche verbreitet. Overath geht in seiner Arbeit hauptsächlich dem Ursprung der 81 Melodien Ulenbergs nach. Er ist in der Lage, zu 64 von ihnen detaillierte Quellenangaben vorzulegen. Ulenberg hat formelhafte Wendungen der Gregorianik, zahlreiche deutsche Volkslieder, in starkem Maße den Calvinschen Psalter von 1539 und gelegentlich auch lutherische und katholische Kirchenlieder für die Formung seines Liedpsalters benutzt. Im Gegensatz zu den von den Protestanten neu geschaffenen Kirchenliedern verharren die Psalter-Melodien mehr im Typischen und sind stärker nach rückwärts gewandt. Der Verfasser hat seinem Buch eine knappe Biographie des Komponisten vorangestellt. Übersichtliche Register, Verzeichnisse und mehrere Tabellen mit einzelnen Quellenangaben der Melodien ermöglichen eine leichte Benutzung der inhaltsreichen Schrift.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

### Ein Amerikaner übersich selbst

Für den durchschnittlichen Typ des Bildungslesers gilt die Autobiographie eines Künstlers als eine Art diskreter Selbstentschleierung des schöpferischen Geheimnisses. Für diese Leser hat der amerikanische Komponist George Antheil seine Lebensgeschichte sicherlich als Vorwarnung „*Enfant terrible der Musik*“ betitelt (Verlag Langen-Müller, München 1960, DM 17.80), denn sie ist alles andere als ein empfindsames Selbstbekenntnis. Antheils Lebensgrundsatz: „Ich nehme von vornherein an, daß alle Probleme des Lebens ziemlich einfach sind, wenn man nur bereit ist, seinen Mut einzusetzen.“ Mit diesem Mut war der blutjunge Antheil in den armen und schweren Inflationsjahren nach dem ersten Weltkrieg nach Deutschland gekommen und hatte als glänzender Pianist nicht nur begeistert, sondern ebenso durch seine Klavierkompositionen schockiert und Skandale provoziert. Es paßte völlig zu seinem künstlerischen Naturell, daß er der anti-expressiven, antiromantischen, eiskalt-mechanistischen Ästhe-

tik der frühen zwanziger Jahre anhing. Diese geistige Haltung kennt keine sentimental Selbstbespiegelungen, keine dramatischen Auseinandersetzungen mit Illusionen. In der ungeschminkten und unsentimentalen Schilderung der Lebensverhältnisse in diesen Nachkriegsjahren zunächst in Deutschland und dann in Paris liegt der geradezu erfrischende Reiz dieses Buches. Antheil begegnete in diesen Jahren Strawinsky, in Paris bewunderte James Joyce seine „Musik aus Stein und Metall“. Ezra Pound schrieb ein Buch über ihn. Nur hinter diesem mit glitzernder Ironie erzählten bunten und unruhig wechselhaften Leben spürt man die konsequente Härte und Zielstrebigkeit, die sich auch durch notwendige Umwege nicht von der Bahn abbringen ließ. So schreibt er dann in Amerika, da man von seiner Musik hier zunächst nichts wissen will, Filmmusiken, schließlich wird er sogar Erfinder eines funkgesteuerten Torpedos. Aber dazwischen entstanden seine Ballette und Symphonien, mit denen er das neue Amerika sucht, das er im zweiten Weltkrieg erwachen sah. Es ist nicht so wichtig, ob in Wirklichkeit alles ganz genauso stimmt, was und wie Antheil es erlebt und dargestellt hat. Wesentlich aufschlußreicher ist dieses enfant terrible Antheil für die innere Struktur eines heutigen Künstlers, der sich nicht romantisch vor der Welt isoliert, sondern unvoreingenommen in sie hineinsieht. In dieser Selbstdarstellung, die ja eigentlich eine Zeitbetrachtung ist, weht ein neues künstlerisches Bewußtsein, und man versteht, warum die neue Musik anders klingen muß.

Joachim Herrmann

### ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

#### Wir notieren

**Argentinien:** „Buenos Aires Musical“ (243, 244, 245/1960): Jorge Aráoz Badi widmet Igor Strawinsky einen Gruß. René Dumesnil berichtet über ein neues Oratorium von Delannoy in Paris. In der folgenden Nummer kennzeichnet Enzo Valenti Ferro Igor Strawinsky als Dirigenten und würdigt eine Aufführung seiner „Proserpina“ im Teatro Colón. Im nächsten Heft schreibt Ricardo Turró über Mozart, Erwin von Mittag über Salzburg.

**Chile:** „Revista Musical Chilena“ (72/1960): Federico Heinlein entwirft ein Porträt von Gustav Mahler, Luis Gaston Soubllette widmet ihm eine Ode. Isolda Pfenning kennzeichnet die Bedeutung der gezupften Saiteninstrumente und deren verschiedene Tabulaturen. Kurt Rottmann gibt einen Beitrag zur Interpretation barocker Musik.



**Dänemark:** „Dansk Musiktidskrift“ (6/1960): Fred K. Prieberg berichtet über Nordische Musiktage, weitere Aufsätze stammen von Preben Fahnøe, Amalie Christie, Ulrich Teuber, Vagn Holmboe, Erling Winkel und Niels Fris.

**Frankreich:** „Musica“ (80, 81/1960): Antoine Goléa schreibt über zeitgenössische Musik in Besançon und Venedig. Max Pinchard entwirft ein Porträt von George Gershwin. José Bruyr äußert sich zum Romeo und Julia-Stoff. Weitere Beiträge stammen von Guy Ressac und Sylvie de Nussac. Im nächsten Heft widmet Sylvie de Nussac ein Porträt Mario del Monaco. Nicole Hirsch schreibt über Pablo Casals, Mathilde Berger-Levrault über Chopin. Weitere Aufsätze von Max Pinchard und Guy Ressac. — „Journal Musical Français“ (91, 92/1960): Jean Cotté: La Télévision et la Musique; R.-M. Hoffmann: Petite Histoire de la Musique; weitere Arbeiten von Marc Meunier-Thouret und Charles Imbert. Im nächsten Heft: Bernard Gavoty: Comment est né „Le Roi David“; Chapelain-Midy: De la peinture à la Musique; Nanie Bridgman: La vie musicale à Paris au moyen-âge; Olivier Alain: Une semaine chez Schumann.

**Großbritannien:** „Opera“: Ein Sonderheft bringt ausführliche Berichte über die Sommerfestspiele in Großbritannien, Italien, Niederlande, Frankreich, Deutschland, Österreich, Griechenland. Ein weiteres Heft (11/1960): John Warrack berichtet über Neu-Bayreuth. Die Oper im 19. Jahrhundert beleuchtet Gavin Hambly. Harold D. Rosenthal zeichnet Porträts von Jussi Bjoerling und Dino Borgioli. — „Monthly Musical Record“ (1002/1960) bringt eine Rossiniana von Frank Walker. Michael Thilmouth schreibt über Corellis Trompeten-Sonate, Donald W. MacArdle über Erstausgaben Beethovens. Weitere Beiträge stammen von Gerald Seaman und Henry Raynor. — „Music and Letters“ (4/1960) enthält folgende Beiträge: Herbert M. Schueller: The Quarrel of the Ancients and the Moderns; Thurston Dart: Bachs „Flauti d'Echo“; Charles Cudworth, Franklin B. Zimmermann: The Trumpet Voluntary; Kenneth Elliott: The Carver Choir-Book, Roderick Williams: Manuscript Organ Books in Eton College Library.

**Italien:** „Musica d'oggi“ (8/1960): Wladimir Vogel schreibt über den Sprechchor. Raffaele Tenaglia richtet einen Brief an Maestro Mario Labroca. Alberto Basso nimmt zu den ersten Quartetten

Schönbergs Stellung. Adelmo Damerini gratuliert Ildebrando Pizzetti zum 80. Geburtstag.

**Niederlande:** „Mens en Melodie“ (10, 11/1960): Wouter Paap referiert über historische Mengelberg-Aufnahmen. J. G. W. Gielen kennzeichnet Musik und Dichtung bei Schopenhauer, Mallarmé und Wagner. Henk O'Douwes schreibt über Johann Adolf Hasse und Joseph Haydn. Im nächsten Heft erörtert Frits Noske das Klavierbuch von Anna Maria van Eyl. W. C. de Jong widmet ein Gedenkblatt Carlo Graziani, einem vergessenen Cellomeister.

**Österreich:** „Österreichische Musikzeitschrift“ (10, 11/1960): Anton Heiller: Probleme um die neue Orgel des Stephansdomes; Otto F. Beer: Egon Wellesz in Wien; Elizabeth Mackenzie: Egon Wellesz in England; Rolf Liebermann: Oper in der Gegenwart; Herrmann Ulrich: Maria Theresia Paradis' große Kunstreise; Eberhard Preussner: Der Lehrer und der Schüler. Im nächsten Heft: Rudolf Klein: Johann Nepomuk David und die Reihentechnik; Paul Hindemith: Komponist und Publikum; Donald V. Mehus: Bernard Shaw als Musikkritiker; Robert Stockhammer: Wilhelm Friedemann Bach; Otto Erich Deutsch: Die Brotarbeiten des jungen Brahms; Dolf Lindner: Dimitri Mitropoulos †; Friedrich Schmidt-Henrich: Dirigent und Orchester; Erik Werba: 60 Jahre Wiener Symphoniker. — „Der Opernfreund“ (51/1960) bringt von Rolf Liebermann einen Aufsatz: Krise der Oper — Krise des Librettos, ferner eine Arbeit von Peter Mertz: die Struktur des modernen Opernbühnenbildes.

**Schweden:** „Nutida Musik“ (2/1960—61) widmet Beiträge den Beziehungen zwischen Orient und Okzident. Bengt Hambraeus schreibt über die Rolle der orientalischen Musik. Zwei japanische No-Spiele werden veröffentlicht, kommentiert von Palle Brunius.

**Schweiz:** „Schweizerische Musikzeitung / Schweizer Musikpädagogische Blätter“ (6/1960): Das Heft enthält folgende Aufsätze: H. H. Stuckenschmidt: Das neue Hören; Rolf Urs Ringger: Zur Wertigkeit der Intervalle; Ivo Supičič: La pédagogie musicale et l'historicisme interprétatif; János Liebner: Une œuvre oubliée de Bartók; Guy de Lioncourt: Que faut-il chercher dans la musique?; Suzanne Reichel: Gedanken zum Problem des musikalischen Nachwuchses.

## MUSICA-NACHRICHT

### *In Memoriam*

Robert Haas, Universitätsprofessor und Oberstaatsbibliothekar in Wien, ist im Alter von 75 Jahren gestorben.

Alfred Hill, Australiens ältester Komponist, ist 90jährig gestorben.

Hermann Stephani, der Gründer und langjährige Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars in Marburg, ist im Alter von 83 Jahren gestorben. Er veröffentlichte mehrere Werke zur Frage des Musikhörens und beeinflusste maßgeblich das Musikleben der Universitätsstadt.

### *Geburtstage*

Oskar Rebling, der an der Marktkirche in Halle über 800 Orgelfeierstunden veranstaltete, wurde am 10. November 70 Jahre alt.

Wilhelm Kempff, der hervorragende Pianist, wurde am 25. November 65 Jahre alt.

Fritz Piersig, der verdienstvolle Förderer des deutschen Chorwesens, wurde am 22. Dezember 60 Jahre alt. Als Musikwissenschaftler, Kritiker und Initiator für chorische Fragen hat er wertvolle Arbeit geleistet.

Karl Schmitt-Walter, der berühmte Bariton, feierte am 23. Dezember seinen 60. Geburtstag.

Ernst Lothar von Knorr, Komponist und Direktor der Akademie für Musik und Theater in Hannover, wird am 2. Januar 65 Jahre alt.

Kurt Striegler, Komponist und langjähriger Staatskapellmeister in Dresden, wird am 7. Januar 75 Jahre alt.

Jaromir Weinberger, der Komponist von „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“, vollendet am 8. Januar das 65. Lebensjahr.

Helmut Degen, Komponist und Dozent, wird am 14. Januar 50 Jahre alt.

Hans Erich Apostel, Komponist und Schüler Arnold Schönbergs, vollendet am 20. Januar das 60. Lebensjahr.

Mischa Elman, der bedeutende Geiger, kann am 21. Januar seinen 70. Geburtstag feiern.

Jaro Prohaska, Heldenbariton, wird am 24. Januar 70 Jahre alt.

Hellmuth von Hase, der Seniorchef des Verlages Breitkopf und Härtel in Wiesbaden, kann am 30. Januar seinen 70. Geburtstag begehen. Er setzte sich im Verlagswesen besonders

für die Werke von Brahms und Reger ein, gründete die Deutsche Sibelius-Gesellschaft und förderte zeitgenössisches Musikschaffen.

### *Ernennungen und Berufungen*

Hermann Juch, Generalintendant der Deutschen Oper am Rhein, wurde vom österreichischen Bundespräsidenten zum Professor ernannt.

August Wenzinger wurde wegen seiner Verdienste um die musikwissenschaftliche Forschung und die stilreine Wiedergabe alter Musik zum Ehrendoktor der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel ernannt.

Sir John Barbirolli wurde zum Chefdirigenten des Symphonie-Orchesters von Houston in Texas berufen.

### *Ehrungen und Auszeichnungen*

Christhard Mahrenholz, Abt zu Amelungsborn, wurde während des Heinrich-Schütz-Festes in Stuttgart zum Ehrenmitglied der Neuen Schütz-Gesellschaft gewählt.

Philipp Mohler, Komponist und Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt am Main, wurde mit der Barbarossa-Plakette der Stadt Kaiserslautern ausgezeichnet.

### *Jubiläen*

Die Wiener Symphoniker können auf ein 60jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß fand im Wiener Konzerthaus eine Feierstunde statt. Dabei spielte das Orchester unter seinem Leiter Wolfgang Sawallisch das „Festliche Präludium“ von Richard Strauss.

### *Von den Musikinstituten*

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln veranstaltete ein Hochschulkonzert, das fast ausschließlich Werken der Romantik gewidmet war; ein weiterer Abend war dem kürzlich verstorbenen Günter Raphael vorbehalten. Henry Jolles, ein ehemaliger Dozent der Schule, spielte Klaviermusik aus dem Nachlaß von Franz Schubert. In Verbindung mit dem Amerika-Haus sang Rudo Timper das „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“ von Ernst Krenek, vom Komponisten begleitet.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau gab einen Bach-Abend, bei dem das Konzert d-Moll und das Musikalische Opfer erklangen. Ausführende waren der Freiburger Kammermusikkreis Gustav Scheck.



Die Folkwangschule Essen veranstaltete einen Abend mit Tänzen und neuer Musik. Tanz und Choreographie stammten von Jean Cébron.

Die Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum Salzburg führt auch 1961 wieder ihre Internationale Sommerakademie durch, und zwar vom 17. Juli—26. August.

Das Conservatoire de Musique Genf legt eine Broschüre vor, die einen Überblick über die Tätigkeit des Instituts in den Jahren 1935—1960 gibt.

### Musikfeste und Tagungen

Die Bayreuther Festspiele 1961 bringen in neuer Inszenierung „Tannhäuser“. Auf dem Spielplan bleiben: „Der fliegende Holländer“, „Die Meistersinger von Nürnberg“, „Parsifal“ und der „Ring des Nibelungen“.

Die Wiesbadener Maifestspiele bieten als Beitrag des Hessischen Staatstheaters den „Rosenkavalier“, verstärkt durch Mitglieder der Wiener Staatsoper, und Krenks „Das Leben des Orest“. Als Gäste wurden das Teatro Massimo Palermo („Die Puritaner“, „La Bohème“), das English Stage Company Royal Court Theatre, London, das Ballet de Théâtre royal de la Monnaie, Brüssel, mit Maurice Béjart und die Staatsoper Belgrad („Der Spieler“, „Don Quixote“ von Massenet) verpflichtet.

Die Ansbacher Badwoche wird 1961 wieder stattfinden, und zwar vom 26. Juli—2. August. Im Mittelpunkt wird eine Aufführung der h-Moll-Messe stehen.

Die Salzburger Festspiele bringen im Jahre 1961 „Idomeneo“, „Rosenkavalier“ und „Faust“ im neuen Festspielhaus, im alten Festspielhaus: „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“ und Wagner-Regenys „Bergwerk von Falun“; in der Felsenreitschule Verdis „Simone Boccanegra“ und Raimunds „Der Bauer als Millionär“. Außerdem sind wieder zahlreiche Konzerte, Matineen und Liederabende vorgesehen.

Die Edinburger Festspiele vom 20. August bis 9. September 1961 bieten mehrere Opern, so Britens „A Midsummernight's Dream“, Orchesterkonzerte, Solistenabende und Kammerkonzerte.

Ein Symposium für alte Musik wird vom 11.—22. Mai 1961 in Krems an der Donau stattfinden. Auf dem Programm steht französische Musik des 12.—14. Jahrhunderts. Die künstlerische Leitung hat Professor Josef Mertin.

Der 11. Fortbildungs- und Ausbildungslehrgang für Musikalienhändler, veranstaltet vom Deutschen Musikalienwirtschaftsverband e. V. Bonn, findet vom 7.—25. März 1961 auf Burg Steineck bei Bad Honnef statt.

### Preise und Wettbewerbe

Giorgio Ferrari erhielt den von Königin Marie-José im vergangenen Jahr gestifteten Kompositionspreis in Höhe von 7 000 Schweizer Franken für die Komposition eines Streichquartetts mit Singstimme.

Hugo Herrmann erhielt den ersten Preis des Valentin-Eduard-Becker-Preiswettbewerbs für seine Chorvariation „Frau Nachtigall“.

Beim 16. Internationalen Wettbewerb in Genf erhielt Peter Rieckhoff, Berlin, den ersten Preis für Klarinette, Adriana Machiaioli, Brescia, den ersten Preis für Gesang.

Ein internationaler Liszt-Bartók-Klavierwettbewerb im Rahmen der Budapester Musikwoche ist für die Zeit September-Oktober 1961 vorgesehen.

Der 3. Internationale Wettbewerb für Komponistinnen wird vom 27.—30. September 1961 in Mannheim stattfinden. Gefordert werden ein Orchesterwerk oder Kammermusikwerk oder ein Vokalwerk. Einsendeschluß ist der 15. März 1961 bei dem Gedok-Studio, Mannheim.

Ein Internationaler Wettbewerb für die Ausführung von Werken für Streichquartette wird in der ersten Hälfte des Septembers in Lüttich stattfinden.

### Von den Bühnen

Die Berliner Staatsoper brachte die Oper „Tay Yang erwacht“ von Jean Kurt Forest nach dem Schauspiel von Friedrich Wolf zur Erstaufführung.

Die Wuppertaler Oper bot eine Neuinszenierung von Richard Strauss' „Ariadne auf Naxos“. Regie führte Friedrich Petzold.

Die Staatstheater Dresden vermittelten die Uraufführung des Balletts „Pigment“ mit der Musik von Fritz Geißler.

Das Landestheater Dessau bot die komische Oper von Jan F. Fischer „Die drei Bräutigame“ als deutsche Erstaufführung.

Die Wiener Kammeroper hat für das Jahr 1961 vier Premieren vorgesehen. Der erste Abend bietet die drei Opern „Klage der Ariadne“ von Monteverdi-Orff, „Der Spieler“ von Orlandini und „Die Heirat“ von Martinů.

Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Zaide“ gelangt bei den 8. Sommerspielen im Schönbrunner Schloßtheater durch die Wiener Kammeroper zur Erstaufführung. Die musikalische Leitung hat Hans Gabor. Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg bereitet im Jahre 1961 unter der musikalischen Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt eine Rundfunk-Konzert-Fassung des gleichen Werkes vor.

Fritz Reuters Oper „Scherz, List und Rache“ wird zur Zeit von der Meininger Bühne in verschiedenen Orten Thüringens gegeben.

Bohuslav Martinůs Oper „Mirandolina“ wird von der Frankfurter Hochschule für Musik zur Aufführung gebracht. Weiterhin wird das Werk vom Stadttheater Mainz gegeben werden.

Bedřich Smetanas „Dalibor“ kommt in Pforzheim zur Aufführung, die Oper „Zwei Witwen“ in Karlsruhe.

Dieter Nowaks „Die Erbschaft“ kam in Schwerin zur Uraufführung.

#### Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das Westdeutsche Mozartorchester in Soest brachte ein Konzert mit Werken von Vivaldi, Mozart, Beethoven und Hindemith.

Die Landesbühnen Sachsen, Dresden, boten in einem Sinfoniekonzert George Gershwins „Ein Amerikaner in Paris“.

Die Weimarsche Staatskapelle brachte in einem Sinfoniekonzert Kurt Overhoffs Violinkonzert As-Dur zur Uraufführung.

Das Staatliche Sinfonieorchester Schwerin gastierte in Reinbeck und Ratzeburg. Auf dem Programm stand Otto Reinholds „Triptychon“.

Die Berliner Staatskapelle unter Franz Konwitschny bringt in diesem Winter zahlreiche Uraufführungen, so die 6. Sinfonie von Johannes Paul Thilman, die 2. Sinfonie von Siegfried Kurz, ein Concerto von Bernhard Krol. Bedeutende Solisten und Gastdirigenten wurden verpflichtet.

Das Orchester des Musiktheaters Stralsund brachte die Urfassung von Schumanns 4. Sinfonie.

Das Orchester der Bühnen der Stadt Gera führte unter der Leitung von E. A. Reinhard die 1. Sinfonie von Gustav Mahler auf; außerdem wurde die 2. Sinfonie von Dezider Kardoš für Deutschland erstaugeführt.

Das Akademische Orchester der Karl-Marx-Universität, Leipzig, steht unter der Leitung von Horst Förster. Es wird im Studienjahr 1960/61 eine ganze Reihe von Konzerten veranstalten.

Das Concertgebouworchester, Holland, bot De Leeuws „Mouvements rétrogrades“.

Rotterdams Philharmonisch Orkest brachte Witold Lutoslawskis „Petite Suite“ zur Aufführung.

Antonín Dvořáks 6. Symphonie, eines seiner schönsten und frischsten Orchesterwerke, das seit vielen Jahren in Deutschland fast in Vergessenheit geraten war, wurde von Fritz Rieger bereits in fünf Städten des In- und Auslandes mit großem Erfolg dirigiert und gelangt nun unter seiner Lei-

tung auch in Stuttgart, Rotterdam und zum zweiten Male in München zur Aufführung. Dean Dixon wird eine Aufnahme dieses Werkes im Westdeutschen Rundfunk Köln leiten.

Leoš Janáček's symphonische Rhapsodie „Taras Bulba“ wurde von mehreren deutschen Orchestern aufgeführt, ebenso die Kantate „Amarus“.

Reinhard Schwarz-Schillings „Partita“ wurde vom Komponisten in Amerika zu Gehör gebracht, dasselbe Werk erklang außerdem in einem Konzert des Westdeutschen Rundfunks Köln.

Siegfried Borris' vierte Symphonie erlebte in Berlin ihre erfolgreiche Erstaufführung.

Johann Nepomuk David widmete der Dresdner Philharmonie zum 90jährigen Bestehen einen Konzertwalzer, der in einem Festakt in Anwesenheit des Komponisten uraufgeführt wurde.

Friedrich Voss' „Variationen für Bläser und Pauken“ wurden von Herbert von Karajan erfolgreich uraufgeführt; seine „Phantasie für Streichorchester“, für die er den Förderungspreis für junge Komponisten erster Musik der Stadt Stuttgart 1960 erhalten hatte, kam unter Hans Müller-Kray in Stuttgart zur Uraufführung.

Gerhard Wohlgenuts „Variationen über eine Sarabande von Händel“ wurden vom Orchester des Landestheaters Dessau aufgeführt.

#### Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Die Kammermusikvereinigung der Weimarschen Staatskapelle brachte in einem Kammerkonzert die „Musik für Streichquartett“ von Alfred Böckelmann zu Gehör.

Das Roth-Quartett spielte in München vier Quartette von Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, Kurt Unger und Siegfried Kurz. Das Streichquartett „Constellationen“ von Heinz Röttger wurde im Deutschlandsender und in Radio Bremen auf Band aufgenommen.

Marga Buechners 4. Streichquartett kam in Grand Rapids, Michigan, zur Uraufführung.

Jürg Baur's „Fantasie für Klarinette und Klavier“ wurde im Rahmen der Casino-Konzerte in Gelsenkirchen uraufgeführt; sein Concertino für Flöte, Oboe, Klarinette, Streichorchester und Pauken kam in der Bonner Beethovenhalle unter Volker Wangenheim zur Uraufführung.

#### Aus dem Konzertsaal: Vokalmusik

Friedrich Zipp's Frauenchorzyklus „Fünf Wolkenlieder“ nach Gedichten von Hermann Claudius wurde beim Süddeutschen Chorfest „Neue Chormusik Ludwigsburg“ uraufgeführt.



### Orgelwerke und Geistliche Musik

Ein Orgelkonzert mit Werken von Yury Arbatsky fand in der Matthäuskirche in Berlin-Steglitz statt. Organist war Herbert Schulze. Sämtliche aufgeführten Werke waren Uraufführungen.

Friedrich Zipp's Bläserkantate über den Choral „Sei Lob und Ehr“ kam in Frankfurt zur Uraufführung.

Hugo Herrmanns „Pastorale Variationen“ wurden vom Studio für „Neue Geistliche Musik“ in Mannheim uraufgeführt.

Walter Schindlers „Deutsches Tedeum“ kam im Rahmen der festlichen Chormusiktage der westdeutschen Oratorienhöre in Lübeck zur Uraufführung; seine Partita über „Veni creator spiritus“ wurde von ihm selbst bei den Hannoverschen Orgeltagen 1960 uraufgeführt.

### Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg übertrug Strawinskys Oper „Le Rossignol“.

Radio Bremen brachte im Rahmen der Reihe „Meisterwerke der italienischen Vokalpolyphonie“ Werke von Luca Marenzio und übertrug ein Konzert des Symphonieorchesters des Hessischen Rundfunks unter Dean Dixon.

Im Westdeutschen Rundfunk Köln erklangen Mendelssohn Bartholdys „Elias“ und Verdis „Macht des Schicksals“. Ein Konzert des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters war dem Gedenken an Dimitri Mitropoulos gewidmet. Vom Moskauer Rundfunk wurde ein Tschaiowsky-Konzert mit Swjatoslaw Richter übertragen.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt brachte Humperdincks „Hänsel und Gretel“. Im Studio für Neue Musik erklangen Werke von Ernst von Krenek.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart bot zahlreiche Konzerte mit dem Südfunk-Sinfonieorchester. In Opernsendungen erklangen Werke von Weber und Strauss. Verdis „Requiem“ erlebte eine eindrucksvolle Sendung. Von den Berliner Festwochen hörte man die Oper „Rosamunde Floris“ von Boris Blacher.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte Strawinskys „Agon“. Marius Schneider sprach über das Thema „Wer ist Don Juan?“. Fred K. Prieberg vermittelte eine Sendung unter dem Titel „Federico Garcia Lorca und die Neue Musik“.

Der Bayerische Rundfunk München brachte ein Konzert mit Paul Hindemith aus dem Herkules-

saal der Residenz. Von Offenbach erklang die Operette „Pariser Leben“, von Puccini die Oper „Turandot“. Pierre Monteux leitete ein Sinfoniekonzert. Weills „Mahagonny“ erklang in der Urfassung.

Das Fernsehen des NWRV-Köln übertrug Leoš Janaáček's Oper „Jenufa“.

### Gastspiele und Konzertreisen

Die Philharmonia Hungarica wird im Laufe des Jahres 1961 unter ihrem Dirigenten Miltiades Caridis Gastspielreisen durch die Schweiz, Spanien, Portugal und Deutschland unternehmen.

Das Berliner Kammerorchester unter Hans von Benda wird in Sidney sechs Konzerte geben; anschließend konzertiert das Orchester in Neuseeland.

Die Münchner Chorbuben unter ihrem Leiter Fritz Rothsuh sangen in mehreren Städten Westdeutschlands Werke von Micheelsen, Kraft, Rothsuh, Lahusen und Wäger.

Der Eisenacher Bachchor unternahm unter Leitung von Ehrhard Mauersberger eine Konzertreise durch das Saarland.

Die Junge Ballett-Compagnie verspricht mit der Uraufführung des in Vercelli preisgekrönten Balletts „Blue Jeans“ von Ernest Sauter im Landestheater Tübingen einen bedeutsamen Start zu ihrer diesjährigen Deutschland-Tournee.

Ferdinand Leitner dirigierte am Teatro Colon in Buenos Aires „Così fan tutte“, „Tannhäuser“ und „Walküre“.

Karl Böhm wird in der Spielzeit 1960/61 ein Konzert der Dresdner Staatskapelle leiten.

### Verschiedenes

Der „Pro-Mozart“-Aufruf der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und die Anteilnahme der in vielen Ländern gegründeten Komitees riefen die „Neue Mozart-Ausgabe“ ins Leben. In dem soeben erschienenen 22. Band (Serie V, Werkgruppe 15, Band 8 Klavierkonzerte) wurden die Namen der Subskribenten abgedruckt. Auf diese Weise entstand eine eindrucksvolle Dokumentation der Anteilnahme an diesem Projekt, die über alle Grenzen hinweggeht.

### Hinweis

Theodor Storm als Komponist. Zu unserem Beitrag in Heft 5/1960 ist nachzutragen, daß in diesem eine Arbeit von Hermann Fey verwendet wurde, die 1957 in den Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft erschien.

# NEUE WERKE VON HEINRICH SCHÜTZ

## Sumite Psalmum

Motette für fünfstimmigen Chor mit Favoritstimmen und Orchester. BA 3428. Part. DM 9.80. Chorpart. DM 2.40, V I, II, Trombone (Posaune) I, II, III, B je DM — .40 (Va I, II, Vc statt Pos. I-III je DM — .40)

## Benedicam Dominum

Für zwei vierstimmige Chöre mit Favoritstimmen und Basso continuo. BA 3427. DM 13.80. 2 Chorpartituren je DM 2.40

*Diese zwei sowie noch zwei weitere in Vorbereitung befindliche Werke wurden unlängst in einer Anzahl anonymen Handschriften in der Kasseler Landesbibliothek von Christiane Engelbrecht entdeckt und auf Grund sorgfältiger Stilvergleiche Schütz zugeschrieben.*

## Litania

für zwei Soprane, Alt, zwei Tenöre, Baß und Basso continuo. BA 3531. Part. DM 7.20 (bei Chorbezug Mengenpreise). Bc-Stimme DM — .40

*In Kürze erscheinen :*

## Aria de vitae fugacitate

(Aria „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“) für fünf gem. Stimmen und Basso continuo. Herausgegeben v. Christiane Engelbrecht. BA 3532

## Unser Herr Jesus Christus, in der Nacht, da er verraten ward

Motette zu acht Stimmen, aufgefunden und herausgegeben von Werner Braun. BA 3464

---

**BÄRENREITER-VERLAG**

NEUAUFLAGE:

## Das erste Klavierbuch

Ein modernes Lehrwerk für den Klavieranfänger in drei Teilen: Heft I — EN 804, Heft II — EN 805, Heft III — EN 806, je Heft DM 3.20 . Methodischer Leitfaden — EN 808, DM 4.40.

Herausgegeben von Walter Roehr und Willi Hillemann.

Dieses aus langjähriger praktischer Erfahrung heraus entstandene Unterrichtswerk gibt eine erste Einführung in die rhythmischen und melodischen Grundgesetze der Musik in Verbindung mit den spieltechnischen Elementen und der Erarbeitung des Notenbildes. Es ist für Einzel- und Gruppenunterricht besonders gut geeignet.

Zur Erläuterung für den Gruppenunterricht dient der „Methodische Leitfaden“.

NEUERSCHEINUNG:

## Erstes Spiel zu vier Händen

Alte Volkslieder in sehr leichtem vierhändigem Klaviersatz v. Klaus Wolters. BA 3508, DM 4.80

Mit diesem neuen Klavierbüchlein zu vier Händen soll die Freude am gemeinsamen Musizieren geweckt werden. Die Lieder sind für Anfänger im Klavierspiel bestimmt und dürften auch Erwachsenen durch das völlige Fehlen von Kinderliedern reizvoll erscheinen. Die Sammlung enthält die schönsten alten deutschen Volkslieder in einfachen homophonen und polyphonen Sätzen und ist sowohl für den Einzelunterricht als auch für den Gruppenunterricht mit zwei Schülern bestimmt.

**Bärenreiter=Verlag  
und Nagels Verlag**



# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

## BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1. Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

**Komposition und Tonsatz:** Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwarz-Schilling. — **Dirigieren:** Peter, Kraus, Jakobi, Hannuschke. — **Gesang und Opernschule:** Dr. Brauer, Baum, Beilke, Diez, Grümmer, Krebs, Ludwig, Sengeleitner, Lisa Walter. — **Tastenteinstrumente:** Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier. **Orgel:** Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz. **Cembalo:** Kind. — **Streichinstrumente:** Seiler, Berries, Dünschede, Kirdi, Schulz, Taschner, Brero, Klemm, Dörner, Lutz, Schumacher. — **Blas- und Orchesterinstrumente:** Domroese, Engels, Frenz, Geuser, Gohlke, Hübner, Jacobs, Kujack, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Steins, Wesenigk. — **Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik:** Stoverock, Bergese, Fuchs, Dr. Borris, Raddatz, Rehberg, Dr. Reimann. — **Kirchenmusik:** Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — **Aufnahmestudio:** Dr. Geiseler. — **Opernschule:** Senf. — **Orchesterschule.**

## DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12. Telefon 31 45/46

Direktor: Prof. Martin Stephani. Stellv. Direktor: Prof. Johannes Driessler

**Komposition und Tonsatz:** Driessler, Kelterborn, Klebe, Luchterhandt, Dr. Manjke. — **Orchester und Orchesterdir.** König, Stephani. — **Chor und Chordir.:** Stephani, Wagner. — **Gesang und Opernschule:** Böckemeier, Creuzburg, Dérubai, Drissen, Günter, Husler, Dr. Klaiber, Kretschmar, Lindenbaum, Spranger, Donner, Wünschmann. — **Tastenteinstrumente:** Boker, Goebels, v. Haimberger, Kretschmar-Fischer, Kunze, Lechner, Lorenz, Menne, Natermann, Redel-Seidler, Richter-Haaser, Schilde, Schnurr, Theopold, Trammitz. — **Streichinstrumente:** Güdel, Heister, Isselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — **Blasinstrumente:** Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — **Schlagzeug:** Scherz. — **Harfe:** Wagner. — **Laute und Gitarre:** Müller-Dombois. — **Kammermusik:** Strub, Weissenborn. — **Gehörbildung:** Driessler-Quistorp. — **Korrepetition:** Radke. — **Rhythmik:** Janicke. — **Höhere und Real-Schulmusik:** Dr. Bauermann, Dr. Eberth, Gresser, Dr. Lorenzen. — **PM-Seminar:** Goebels, Weiß. — **Evangel. Kirchenmusik:** Dr. Reindell, Trammitz. — **Tonmeister-Ausbildung:** Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — **Musikgeschichte:** Dr. Jung. — **Sprecherziehung:** Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. — **Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1961:** 5.–7. April 1961.

## FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/Main, Eschersheimer Landstraße 33.

Telefon 55 44 14 und 59 16 73. Direktor: Prof. Philipp Mohler

**Komposition und Tonsatz:** Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Niederste-Schee, Zipp. — **Dirigieren:** Zwiffler. — **Chorleitung:** Felgner. — **Klavier:** Arnold, Büchner, Dr. Flößner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leopold, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — **Violine:** Graef-Moench, Herrmann, Lenzewski, Peters, Stanske. — **Bratsche:** Peters, Presuhn. — **Cello:** Molzahn. — **Orgel:** Baither, Bochmann, Hartmann, Köhler, Troost, Walcha. — **Cembalo:** Jäger. — **Gesang:** Becker, Daden, Grindler, Heß, Lohmann, Pitzinger, Schmitt, von Stetten. — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Harfe:** Cremer, Englert, Göpfert, Jung, Kappeler, Lukas, Naumann, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein. — **Blockflöte:** Fricke, Steinbichler. — **Sprecherziehung:** Grantz-Soeder. — **Rhythmik:** Awanowa. — **Elementare Musikerziehung:** Dr. Abel-Struth. — **Kirchenmusik (Walcha) — Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehrer-Seminar (Dr. Flößner) — Opernschule (Vondenhoff, Dr. Skraup, Hohner, Uhlig, Welter) — Opernschule (Klauff) — Orchesterschule (Biersack) — Kammermusik (Lenzewski) — Studio für Neue Musik (Lenzewski) — Liedklasse (Zwiffler) — Chor (Felgner) — Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schüricht).**

## FREIBURG/BR. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. Br., Münsterplatz 30. Telefon 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Sheck. Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

**Komposition und Tonsatz:** Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Keßler, Neumeyer, C. Ueter. — **Musikgeschichte:** Dr. Dammann. — **Dirigieren:** Froitzheim, C. Ueter. — **Gesang und Opernschule:** v. Winterfeldt, Harlan, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — **Klavier:** Seemann, Picht-Axenfeld, Schneider-Marfels, Fernow, Finke, Klodd, Schirmer, Hatz, Krebs, Riegler, Westphal. — **Hist. Tastenteinstr.:** Neumeyer. — **Orgel:** Kraft, Keßler, Dr. Winter. — **Violine:** Végh, Grehling, Nauber, Viola: Koch. — **Violoncello:** Teichmanis, Wilke. — **Kammermusik:** Koch, Teichmanis. — **Flöte, Blockflöte und alte Kammermusik:** Dr. Sheck, Deltus. — **Kath. Kirchenmusik:** Dr. Winter. — **Evangel. Kirchenmusik:** Kraft, Dr. Haag, Keßler, Rößler. — **Schulmusik:** Dr. Hartmann, Dr. Dammann. — **Orchesterschule:** Dr. Sheck, Plath (Ob.), Kaiser (Klar.), Müller (Fag.), Leonards (Horn), Gleißle (Tromp.), Fröhlich (Pos.), Hempel (Kbaß.), Köhler (Pke.), Schlager (Hfe.). — **PM-Seminar:** Dr. Doflein. — **Rhythmik:** Kohrs.

## HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12. Telefon 44 11 51

Direktor: Prof. Wilhelm Maler. Stellv. Direktor, m. d. W. d. G. beauftragt: Prof. Hajo Hinrichs

**Komposition und Tonsatz:** Ditzel, Hagemann, Hohlfeld, Jarnach, Klusmann, Krützfeldt, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — **Dirigieren:** Brückner-Rüggeberg, Martin. — **Chorleitung und Chor:** Detel. — **Gesang und Opernklasse:** u. a. Berger, Ebers, Focke, Guillaume, Hinrichs, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — **Klavier:** u. a. Besch, Gebhardt, C. Hansen, Henry, Schönesee, Schröter, Schultz-Klingström, Stöterau, Weber, Zur. — **Orgel:** u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — **Cembalo:** Albes, E. Hansen. — **Streichinstrumente:** u. a. Distler, Hamann, Hanke, Hauptmann, Hendriks, Lang, Nellenßen, Röhn, Schüchner, Troester, Ziolkowski. — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente:** u. a. Eggers, Hinze, Keller, Krause, Raasch, Rohland, Schaefer, Weber. — **Harfe:** Meisen. — **Seminare:** Privat-Musik: Schröter; Schulmusik (Volkschule und Gymnasium): Detel. — **Evangel. Kirchenmusik:** Micheelsen. — **Musikgeschichte:** Dr. Feldmann. — **Schauspiel:** Lenschau, Marks, Nagel. — **Studio für Neue Musik:** Krützfeldt. — **Aufnahmeprüfungen:** März und September, Schauspiel nur März.

## KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstraße 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter. Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder

**Hochschulklassen:** Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — **Klavier:** Anwander, Pillney, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — **Geige:** Marschner, Rostal. — **Cello:** Cassado, Steiner. — **Komposition:** Petzold, Schroeder, B. A. Zimmermann. — **Dirigieren:** von der Nahmer, Sawallisch. — **Chorleitung:** Hammers, Schroeder. — **Orgel:** Dr. Klotz, Zimmermann. — **Kammermusik:** Dr. Kehr. — **Opernklasse:** Haberland, Hammers, Schuh. — **Opernschule:** Hammers. — **Institut für Schulmusik und Realschulbildung:** N. Schneider. — **Institut für Kath. Kirchenmusik:** Msgr. Wendel. — **Institut für Evangel. Kirchenmusik:** Dr. Klotz. — **Privatmusiklehrerseminar:** — **Orchesterschule:** Dr. Steves, Chor: Schroeder. — **Orchester:** von der Nahmer. — **Seminar für Rundfunk- und Filmmusik:** Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — **Seminar für Musikkritik:** Dr. Silbermann. — **Kursus für Jazzmusik:** Edelhagen.

# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

## MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. München 2, Arcisstraße 12. Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller. Direktor: Prof. Anton Walter  
Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Komposition: Bialas, Genzmer, Höller, Lehner, Orff. — Dirigieren: Eichhorn, Lessing, Mennerich. — Chorleitung: Schierl. — Kirchenmusik: Dr. Hafner (kath.), Högner (ev.). — Gesang: Gruberbauer, Hotter, Hüsch, Kupper, Reuter, Schmitt-Walter. — Klavier: Kurt Arnold, Dommies, Hindemith-Landes, Koebel, Dr. Linden, Rosl Schmid, Steuer, Then-Bergh, Wuhner. — Cembalo: Li Stadelmann. — Orgel: Richter, Wisneyer. — Streichinstrumente: Theurer, Noeth, Uhlemann, Sertl, Porth, Lentrodt. — Musikwissenschaft: Dr. Pfrogner, Dr. Valentin, Dr. Zentner. — Seminar für Musikerzieher: Gebhardt. — Opernschule: Heinz Arnold, Altmann, Daubner, Gundlach. — Operndorngesang: Hanns Haas. — Unterricht in allen Lehrfächern der Musik sowie im Tonkünstl. Lehramt. Aufnahmeprüfungen Ende September.

## SAARBRÜCKEN Staatl. Hochschule für Musik. Kohlweg 18, Tel. 2 80 80

Direktor: NN. Stellvertretender Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi  
Meisterklassen: Prof. Földes (Klavier), Prof. Gendron (Violoncello), Konietzny (Komposition), Prof. Wüst (Dirigieren). — Gesang: Fuchs, Schloßhauer, Fougner. — Klavier: Prof. Griem, Dr. Müller, H. u. K. Schmitt, Sellier. — Cembalo: Lonnendonker. — Orgel: Schneider, Oehms, Rahner. — Violine und Viola: Prof. Bus, Strauß, Hoensch. — Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente — Tonsatz: Dr. Klein, Lonnendonker, Dr. Loskant, Prof. Dr. Schmolzi. — Dirigieren: Lonnendonker, Dr. Loskant, Prof. Dr. Schmolzi. — Chor: Prof. Dr. Schmolzi. — Orchester: Dr. Loskant. — Kammermusik: Hoensch, Konietzny. — Musikwissenschaft: Prof. Dr. J. Müller-Blattau. — Sprechen: Dr. Geißner. — Schulmusik: — Prof. Dr. Schmolzi, Graetschel, Prof. Dr. Kopper, Dr. Schneider. — Kirchenmusik (kath.): Lonnendonker, (evgl.): Rahner. — Privatmusik-lehrerseminar: Prof. Griem. — Opernschule: Mutzenbecher, Zöllner, Leder, Wirtz. — Schauspielschule: Prof. Recktenwald, Wedekind. Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

## STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbansplatz 2. Telefon 24 60 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter. Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth  
Komposition und Tonsatz: David, Gümbel, Dr. Karkoschka, Dr. Komma, Marx, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Schaible, Sigel, Sihler, Völker. — Violine: Kergl, Loewenguth, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — Viola: Kessinger. — Cello: Biller, Gemeinhardt, Hoelscher. — Klavier: Buck, Erfurth, Herold, Horbowski, Lautner, Trauer, Uhde. — Orgel: Gerok, Liedecke, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orchesterinstrumente: Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stöber, Strebel, Widmaier. — Alte Instrumente: Praetorius, Niggemann. — Sprecherziehung: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor- und Chorleitung: Grischkat. — Dirigentenklasse, Orchester: Müller-Kray. — Oper, Operndor: Rüder, Döbertin, Hübner, Kapper, Mende. — Schauspiel: Kenter, Barth, Dr. Melchinger, Norgall. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwissenschaft: Dr. Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — PM-Seminar: Volkart. — Tonstudio: Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

### Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule

entworfen und mit Kupfertafeln samt einer Tabelle versehen von L. Mozart.  
1756 (Faksimile-Druck nach der Erstauflage). (1956).

8 Blatt, 264 Seiten, 4 Abbildungen und 1 Faltblatt. Pappband DM 24.—.

Die im Geburtsjahr des Sohnes Wolfgang Amadeus bei dem Augsburger Verleger Johann Jakob Lotter erschienene „Violinschule“ Leopold Mozarts ist die erste umfassende ihrer Art in deutscher Sprache. Sie gilt heute als ein erst-rangiges Dokument für die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts und ist daher nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch für den praktischen Musiker von unschätzbarem Wert.

BÄRENREITER-VERLAG

### NEU BEI MERSEBURGER

Paul Ernst Ruppel: Deutsche Messe für drei bis vier  
ger. Stimmen (Beihette zum Liturg. Chorbuch,  
Heft 3) DM 1.20 EM 363

Waldram Hollfelder: Ich bin die Auferstehung und das  
Leben für vier- bis sechsstg. gem. Chor. DM 1.40  
EM 454

Friedrich Zipp: Wir gingen alle in die Irre — Kleines  
geistl. Konzert f. d. Passionszeit. Für zwei gleiche  
Stimmen (Einzelst. oder Chor) und Orgel. DM 1.60  
EM 130

Friedrich Zipp: Wenn eure Sünde gleich blutrot ist / Denn  
ich halte es dafür — Zwei geistl. Gesänge für die  
Passionszeit. Für hohe Singstimme u. Orgel (aus der  
Choralfeier „Ist Gott für mich“, Werk 49) DM 1.60  
EM 129

Dietrich Buxtehude: Membra Jesu nostri — Passions-  
musik in sieben Teilen, für fünfstg. gem. Chor,  
Streicher und Continuo. Bisher erschienen:  
I. Ecce super montes EM 981 / II. Ad ubera porta-  
bimini EM 982 / Part. je DM 4 80 (Subskr.-Preis  
DM 4.20)

Nikolaus Zangius: Geistliche und weltliche Lieder mit  
fünf Stimmen. Köln 1597 — Hrsg. Fritz Bose (Ver-  
öffentlichungen des Institutes für Musikforschung  
Berlin) DM 18.— EM 1081

Verlag Merseburger Berlin - Nikolassée



# **Schriften des Landesinstitutes für Musikforschung, Kiel**

HERAUSGEGEBEN VON HANS ALBRECHT

Band 1 Wilfried Brennecke, Die Handschrift A. R. 940/41 in der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts. 152 Seiten, 6 Tafeln, Notenanhang DM 8. —.

Band 2 Inge-Maria Schröder, Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius. 88 Seiten. DM 5.60

Band 3 Gerhard Hahne, Die Bach-Tradition in Schleswig-Holstein und Dänemark. Eine musikhistorische Skizze. 42 Seiten, Notenbeispiele und Anhang DM 3.60

Band 4 Annemarie Nausch, Augustin Pfleger — Leben und Werk. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kantate im 17. Jahrhundert. 104 Seiten, Notenbeispiele, Werkverzeichnis DM 6.50

Band 5 Martin Ruhnke, Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. 180 Seiten DM 14.40

Band 6 Carla Weidemann, Leben und Wirken des Johann Philipp Förtsch. 48 Seiten. DM 4. —

Band 7 Peter Mohr, Die Handschrift B 211-215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Mit kurzer Beschreibung der Handschriften B 216-219 und B 220-222. 40 Seiten, Notenanhang. DM 4.40

Band 8 Heinz Kölsch, Nicolaus Bruhns. Leben und Werk. DM 12. —

Band 9 Briefwechsel zwischen Johann Abraham Peter Schulz und Johann Heinrich Voss. Herausgegeben von Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne. 296 Seiten, 4 Bildtafeln DM 32. —

Band 10 Friedrich Wilhelm Riedel, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. 224 Seiten, 4 Bildtafeln DM 40. —

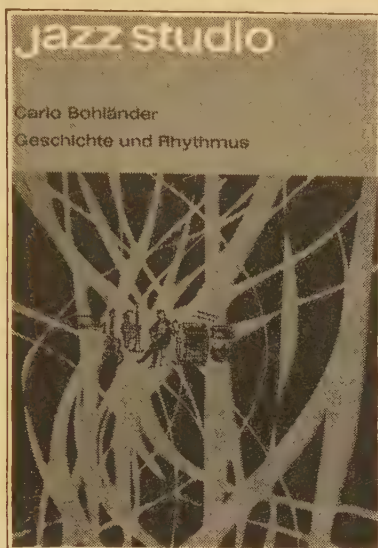
Band 11 Hans Peter Detlefsen, Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850. 316 Seiten. Kartonierte DM 38. —. Im Druck.

Band 12 Lydia Schierring, Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. ca. 148 Seiten. Kartonierte DM 16. —. Im Druck.

**BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK**

EIN NEUER  
JAZZ-LEHRGANG  
ERSTMALIG  
NACH INHALT  
UND ANLAGE

# Jazz-Studio



Diese neue Reihe, an der international bekannte Jazzmusiker mitarbeiten, orientiert den Jazzfreund in knapper und allgemeinverständlicher Form über grundlegende Probleme. In mehreren Hefen werden neben der Historie die Rhythmik, harmonische Struktur und die Möglichkeiten der Improvisation erklärt, praktische Übungen für alle wichtigen Jazz-Instrumente weisen den Weg zu eigenem Musizieren.

Die Namen der Mitarbeiter: Kurt Edelhagen · Carlo Bohländer · Stuff Combe · Francis Copy · Werner Dies · Johnny Fischer · Dusko Gojković · Albert Mangelsdorff · Emil Mangelsdorff · Attila Zoller

## HEFT 1:

**Carlo Bohländer: Geschichte und Rhythmus**

Ed. Schott 5201 · 94 Seiten mit 22 Notenbeispielen · kart. DM 4.—

Die Vorgeschichte des Jazz · Der Jazz · Two Beat-Jazz · Ragtime New Orleans · Der Blues · Chicago · New York · Swing-Jazz · Modern-Jazz · Jazz in Europa · Regeln der Melodiebildung und Phrasierung

## HEFT 2:

**Carlo Bohländer: Harmonielehre**

Ed. Schott 5202 · in Vorbereitung

Die weiteren Hefen mit praktischen Übungen zur Einführung in die Improvisation folgen.

*Schott*



# DAS MUSIKSTUDIUM

## Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Tasten- und Streichinstrumente, Harfe / Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung / Opern- und Opernhochschule / Orchesterschule (sämtliche Blasinstrumente, Kontrabaß, Schlagzeug). Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

## Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut). Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zérach / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

## Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses. Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abt. für Tontingenteure — Meisterklassen für Gesang (Prof. Franziska Martienke-Lohmann), Violine (Kurt Schäffer), Viola (Franz Beyer), Violoncello (Kurt Herzbruch), Klavier (Max Martin Stein). Klasse für Komposition: Jörg Baur. Auskunft, Prospekt und Anmeldung: Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums, Düsseldorf, Fischerstraße 110/2, Ruf 44 63 32.

## Folkwangschule der Stadt Essen

MUSIK · TANZ · SCHAUSPIEL / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / ABTEILUNG MUSIK. Leitung Prof. Dressel / Instrumentalklassen und Seminare: Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning / Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass / Cello: Stork / Cembalo: Helma Elsner / Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert / Dirigenten- und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke / Allg. Erziehungslehre: Spreen / Musikwissenschaft/Studio für Neue Musik: Dr. Wörner. Seminar für Privatmusiklehrer: Stieglitz / Seminar für rhythmische Erziehung: Conrad, Pietzsch-Amos / Katholische Kirchenmusik: Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort. Evangelische Kirchenmusik: KMD Reda, Dr. Reindell. Orchesterschule: Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Kriskker, Kolf, Wedking, Marek, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / ABTEILUNG THEATER. Oper: Leitung Prof. Dressel, Szen. Leitung Günter Roth / Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme / Einstudierung: Knauer, Winkler / Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt / Opernhochschule: Knauer / Schauspiel: Leitung Werner Kraut. Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Grasses, Mandelartz / Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio / ABTEILUNG TANZ. Leitung Kurt Jooss. Dozenten: Woolliams, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Wolkowa a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen) / Bühnenteatalklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

## Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseest. 100, Ruf 166 11.

## Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 20 40.

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon. Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Liorod), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielniy), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller) und Dirigieren (GMD Krannhals). Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule, Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 13.

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Musikakademie der Stadt Kassel

**Direktor:** Kurt Herfurth. Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

## Westfäl. Schule für Musik der Provinzialhauptstadt Münster

**Direktor:** Hans-Joachim Vetter / 1. Fachabteilung (Konservatorium): a) Instrumental- und Gesangsklassen; b) Seminar für Musikerziehung (einschließlich Jugend- und Volksmusik); c) Opernschule und Opernchorschule; d) Fachvorbereitungsklasse (propäd. Seminar); e) Orchesterklasse; f) Studio für neue Musik. 2. Abteilung für Liebhaber und Jugendliche. 3. Jugendmusikabteilung. — Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Münster, Am Kreuztor 1, Tel. 406 11, App. 268.

## Städt. Konservatorium Osnabrück

**Leitung:** Direktor Karl Schäfer. Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Sologesang, Komposition. Seminar für Privatmusikerzieher und Lehrer an Jugend- und Volksmusikschulen. Orchesterschule. Seminar für Chorleiter, Opernschule, Abteilung ev. Kirchenmusik, Jugendmusikschule, Meisterkurse, 'Musica-viva'-Konzerte. — Sekretariat: Osnabrück, Hakenstraße 9, Telefon 3 29 11, Nebenapparat 373.

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7,26 90 — **Direktor:** Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklassen — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

### Dipl.-Bibliothekar

mit musikbibliothekarischer Erfahrung, 36 Jahre, in ungek. Stelle, sucht Tätigkeit in süddeutscher Musikbibliothek.

Angebote erbeten unter M-2580

### Konzertpianist

ehem. Dozent Landesmusikschule Breslau, 52 J., erstkl. Referenzen, hervorragende Lehrerfolge, sucht Wirkungsbereich an Hoch- oder Fachschule und Agenten für Konzerte und Liedbegleitungen.

Zuschriften erbeten unter M-2585.

## EDUARD BRUGGAIER

Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit Johann Sebastian Bachs.

Diss. 1959. 7 Abbildungen, 256 Notenbeispiele. XXII, 275 Seiten mit Tabellenanhang und Register.

Kartonierte DM 18.—

Auslieferung durch

**BÄRENREITER - ANTIQUARIAT**

Kassel-Wilhelmshöhe



*Pirastro*

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE





Im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft, herausgegeben von Konrad Ameln

Neue Bände:

BAND 4

**Sanctissimae Virginis Mariae Canticum**, secundum octo vulgares tonos, quatuor vocibus, 1578. Mit Unterstützung des Landes Baden-Württemberg, herausgegeben von Walther Lipphardt BA 2934. Partitur DM 7.20

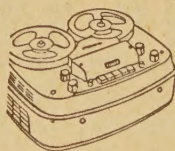
BAND 12

**Historia der Passion und Leidens unsers einigen Erlösers u. Seligmachers Jesu Christi**, 1593. Herausgegeben v. Konrad Ameln. BA 2968. Partitur DM 7.20, Chorpartitur DM 4.80

BÄRENREITER-VERLAG

# Tonbandkoffer

Riesenauswahl an besten  
Markenfabrikaten. Garantie



Kundendienst. Lieferung frei  
Haus. Umtauschrecht.

Fordern Sie Katalog Nr. 237 I

**Elektro-NÖTHEL GmbH, Göttingen**

## Neue Musikwissenschaftliche Arbeiten

**Hubert Unverricht: Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik.**

79 Seiten mit 22 Notenbeispielen, 6 Kunstdrucktafeln. Kart. DM 6.20

Der Verfasser versucht in dieser Schrift, die Frage nach den Abweichungen zwischen Eigenschrift und Originalausgabe bei Beethoven und nach der Verwertung dieser Abweichungen für heutige kritische Ausgaben seiner Werke grundsätzlich zu beantworten, und zeigt am Beispiel der Klaviersonate op. 111, wie sich eine solche Verwertung verwirklichen ließe.

**Briefwechsel zwischen Johann Abraham Peter Schulz und Johann Heinrich Voss.**

Herausgegeben von Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Band 9. 296 Seiten mit 4 Bildtafeln. DM 32.—

Dieser Briefwechsel ist mehr als eine Verständigung zwischen zwei gleichgestimmten Seelen, zwischen einem Komponisten und seinem Textdichter. Er birgt zugleich die Auseinandersetzung dieser beiden Männer mit dem kulturellen, politischen und musikalischen Zeitgeschehen in sich.

### Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV)

Kleine Ausgabe. Im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft herausgegeben v. Werner Bittinger. XXXI, 191 Seiten, engl. Broschur DM 9.—

Mit dieser in erster Linie für die kirchenmusikalische Praxis bestimmten kleinen Ausgabe ist es möglich, die musikalischen Werke von Heinrich Schütz in ähnlicher Weise zu zitieren wie die Werke W. A. Mozarts nach dem Köchel-Verzeichnis oder die Werke J. S. Bachs nach dem von W. Schmieder herausgegebenen Bach-Werke-Verzeichnis.

BÄRENREITER-VERLAG



## DEUTSCHER SCHALLPLATTENPREIS 1960

JOHN HAMMOND'S

### Spirituals to Swing

wurde von der Deutschen Jazz Förderung mit dem

### Preis des Jahres

ausgezeichnet.

Diese berühmten Carnegie-Hall-Konzerte aus den Jahren 1938 u. 1939 sind auf zwei Amadeo-Langspielplatten erschienen.

AVRS 9014/15 · 30 cm · 33 U · DM 38.-

einschließlich Kasette und vierseitiger Einführungstext



A M A D E O K A S S E L

## „DIE GROSSE SZENE“

dokumentarische Aufnahmen von **Aufführungen des Wiener Burgtheaters** (1954-1955)

**AVRS 14105** **GOETHE:** *Faust* Teil I: Vorspiel auf dem Theater – Raoul Aslan, Werner Krauss und Hermann Thimig

**AVRS 14106** **GRILLPARZER:** Szenen aus dem dramatischen Märchen: *Der Traum ein Leben* – Raoul Aslan, Elisabeth Reichmann, Erich Auer und Heinz Moog

**AVRS 14107** **LESSING:** *Nathan der Weise*: Ringerzählung – Raoul Aslan

**GRILLPARZER:** *König Ottokars Glück und Ende*: Loblied auf Österreich  
Raoul Aslan

17 CM · 45 U · PREIS JE PLATTE DM 7.50



A M A D E O K A S S E L

# Das opfer

WINFRIED ZILLIG

Oper in drei Teilen  
von Reinhard Goering

Szenische Erstaufführung durch das  
Staatstheater Kassel am 6. Dezember 1960

Musikalische Ltg.: Der Komponist  
Inszenierung: Hermann Schaffner  
Bühnenbild: Ekkehard Grübler

Die Presse schreibt:

Nach dem Eindruck dieses Abends scheint es sicher, daß Zilligs „Opfer“ nach dem Kasseler Versuch von anderen deutschen Bühnen nachgespielt wird . . . Das tragische Schicksal des einzelnen, des Rittmeisters Oates, wird zu einer allgemein menschlichen Tragödie, die sich jederzeit an jedem Ort unter anderen Voraussetzungen wiederholen kann . . . Zilligs Musik ist die konsequente Weiterführung der von Wagner begonnenen Tonalitätszertrümmerung. Seine kompositorischen Mittel sind äußerst streng, das klingende Ergebnis könnte in der Spätromantik angesiedelt sein. Er schreibt bei aller „Anschaulichkeit“ eine absolute, abstrakte Musik, die außerordentliche Spannungen auslöst und den Hörer packt, ihn mitreißt und innerlich bewegt.

*Bernd Müllmann in „Hessische Allgemeine“, Kassel*

Des Schönberg-Schülers Zillig Musik aber ist weit mehr als nur ein Dokument frühen zwölftönigen Komponierens . . . Aber das Wesentliche ist doch wohl, wie Zillig im ganzen die Opernkonvention, das symphonische Primat des Orchesters und die musikalische Leitmotivik der Szene meistert, wie er den lyrischen Ausdruck, die blühende Kantilene nicht scheut. Die Dramatik geht in einer Musik auf, die weniger das singuläre Ereignis als vielmehr das allgemein Schicksalsbedingte demonstriert.

*Ernst Thomas in „Frankfurter Allgemeine“*

Was der Abend an Erkenntnis und Einsicht, nicht zuletzt aber an unmittelbarem, packendem, wahrhaft tragischem Erlebnis brachte, das war genug, die Gegenwärtigkeit dieser schöpferischen Epoche von neuem zu beweisen . . . Damit ergibt sich eine der absonderlichsten, gewagtesten, aber auch in der Reinheit und Radikalität der dramaturgischen Vereinfachung bewundernswertesten Konzeptionen, die jemals auf der sonst so konventionellen Opernbühne verwirklicht worden sind. Dahinter steht eine höchst moderne Konzeption, die Übertragung der Dreiklangsstruktur in eine radikal atonale Sphäre. In dieser Leistung darf man, unerachtet aller späteren Arbeiten, das entwicklungsgeschichtliche Verdienst des Komponisten Winfried Zillig sehen. Hier ist, in einem krisenhaften Moment, das Problem der Zeit bewältigt. Eine Musik ist gehört, gedacht und geformt, die der schlichten, ursprünglichen Idee der Tragödie, dem ewigen Konflikt zwischen Menschlichkeit und elementarer Natur entspricht.

*Werner Oehlmann in „Der Tagesspiegel“, Berlin*

**Bärenreiter-Verlag Kassel**  
**Basel · London · New York**